دكتور ابراهيم جمعة

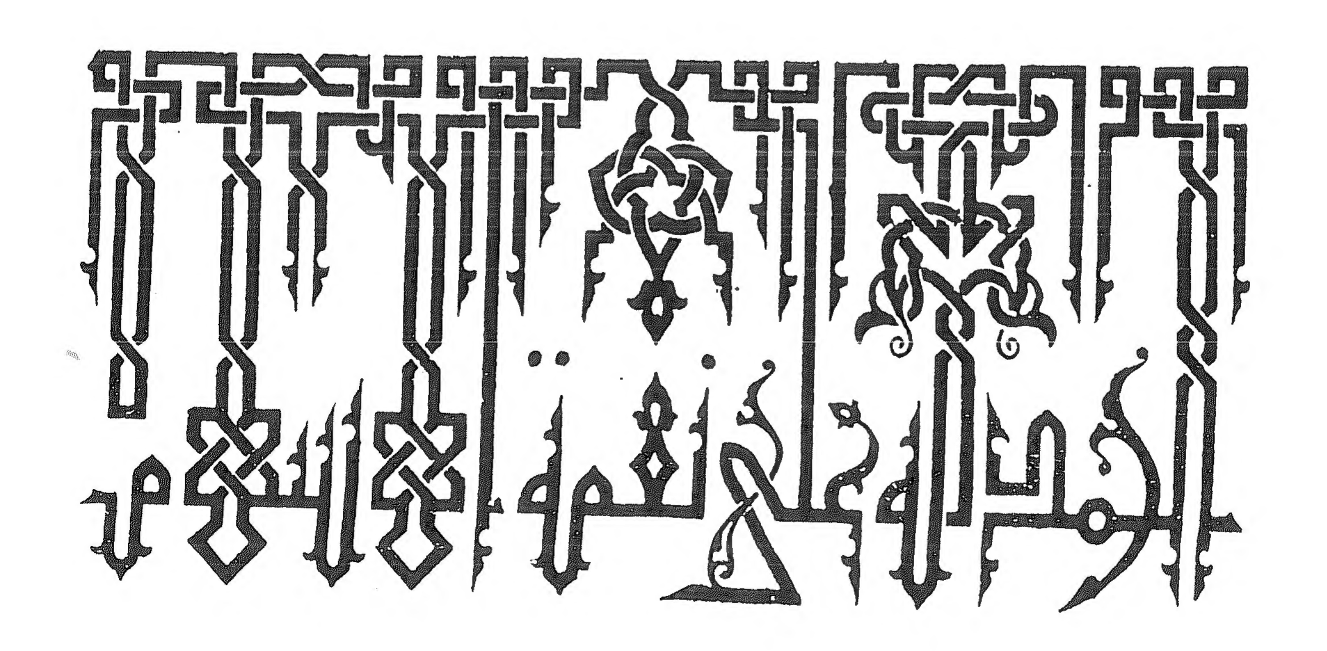
دراسة في تطور الكتابات الكوفية

على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة

مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات في بقاع أخرى من العالم الإسلامي

نشرتها دار الفكر العربي بالقاهرة

وعاونت في نشرها جامعة بغداد



بسم الله الرحمن الرحيم

تعريف بالبحث

هذه دراسة فى تطور الكتابات الكوفية على الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى للهجرة ، حفزت إليها الرغبة فى تيسير قراءة النصوص التى يصادفها دارس الآثار الإسلامية على المبانى والتحف ، مادتها الأساسية طائفة من الكتابات التى ترى على الأحجار القبرية المكتشفة فى مصر ، اختيرت — دون غيرها — لتكون المادة الأساسية للدراسة ، لبساطتها ووضوحها وخلوها من المحسنات الزخرفية التى تتوارى فيها العناصر الكتابية خلف الزخارف النباتية ، أو تضيع فيها تلك العناصر وسط تعقيدات هندسية تصرف النظر عن العنصر الكتابى المقصود بالدراسة .

كانت هذه الدراسة موضوعاً لرسالة علمية قدمت لجامعة القاهرة للحصول على درجة الدكتوراه عام ١٩٤٣ ، وكانت تلك أول درجة للدكتوراه يمنحها قسم الآثار الإسلامية بكلية الآداب لطلابه .

ومن بين آلاف النقوش التى عثر عليها اخترنا بضعة وثلاثين نقشاً ، أولها نقش أسوان المؤرخ ٣١ للهجرة ، وآخرها نقش فاطمى مؤرخ ٥٣٠ هجرية ، تتبعنا فيها هذه الظاهرة الكتابية ، ولمسنا تطورها ، وقارناها بطائفة أخرى من الكتابات الكوفية المعاصرة التى ترى على المبانى الدينية والمدنية ، وحللناها إلى أبجدياتها ووصفناها تركيباً وإفراداً ، وأثبتنا تلك الأبجديات فى لوحات .

وتلك هى المحاولة الأولى من نوعها ، استمددنا وحيها من عميد الباحثين فى هذه الظاهرة من ظواهر الخط العربى « سام فلورى » السويسرى الذى عالجها علاجه الخاص ، وعنى فى مجالها بجانب منها هو جانب « الأشرطة الكتابية الزخرفية » فى « آمد » شمالى العراق .

وكان قد نحا نحو « فلورى » من بعده تلاميذ لم يقدر لهم أن يخوضوا فى هذا الميدان بالقدر الذى يشفى الغلة ، منهم ليفى — بروفنسـال الفرنسى الذى حلل بعض النقوش الكوفية الأندلسية فى كتابه Inscriptions Arabes d'Espagne ، وحسن الهوارى المصرى الذى كان أميناً مساعداً للمتحف الإسلامى بالقاهرة وكتب فى هذا الموضوع مقالين نشرهما فى عدد أبريل ١٩٣٠ وعدد أبريل ١٩٣٢ من مجلة الجمعية الآسيوية الملكية J.R.A.S.[1] ، ومارسيه الفرنسى الذى تناول بعض الكتابات الكوفية فى شمال أفريقية فى كتابه Manuel d'Art Musulman .

---

(١) انظر ثبت الاختزالات وثبت المراجع فى موضعهما من هذا الكتاب .

وإنى لارجو أن أكون بهذه الدراسة قد أرسيت بعض قواعد الفن الكتابى العربى ، وجعلت من الكتابات الكوفية فناً إسلامياً قائماً بذاته جديراً باحتلال مكانه بين بقية الفنون الإسلامية ، وهو فن لا يستغنى عنه حذاق الفنون الإسلامية الأخرى ، وبدون درايتهم به وتمرسهم فيه لا يكمل علمهم فيما اختصوا فيه من فنون .

ولقد بقى هذا البحث غير منشور حتى قدر له أن يطبع وينشر فى دار الفكر العربى بالقاهرة بمساعدة مشكورة من جامعة بغداد .

القاهرة { ١٣٨٧ هـ
١٩٦٧ م }

أ . ج

فى مصادر البحث

رجعنا فى بحثنا هذا إلى جملة مصادر :

١ — مصادر مادية : وهى الأحجار أو البلاطات ذات النقوش التى تواضع الناس على تسميتها « شواهد القبور » ، والأفاريز من الحجر أو الجص أو الخشب ذات النقوش ، وأوراق متناثرة من مصاحف قديمة ، وأوراق بردية ، وصور فوتوغرافية لنقوش تذكارية أغنت عن الاطلاع على النقوش ذاتها .

٢ — مصادر أدبية : ويقصد بها الكتب العربية التى تناولت موضوع الكتابة والخط ، كصبح الأعشى للقلقشندى ، وأدب الكتاب للصولى ، والفهرست لابن النديم ، والمقدمة لابن خلدون ، وكتاب الكتاب لابن درستويه ، والعقد الفريد لابن عبد ربه ، وكتاب الصاحبي لابن فارس ، وفتوح البلدان للبلاذرى ، ووفيات الأعيان لابن خلكان .

٣ — مصادر فنية : ويقصد بها المقالات والعجالات التى كتبت فى موضوع هذا الخط ونشرت فى المجلات العلمية والموسوعات ، وهى دراسات فنية ذات قيمة كشف كاتبوها عن ظاهرة جديدة من ظواهر الفن الإسلامى هى الظاهرة الخطية أو الكتابية ومهدوا بها للأبحاث المستفيضة فى هذا الموضوع .

المصادر المادية

مصادر هذا البحث المادية :

١ — بلاطات عليها نقوش كوفية اشتهرت باسم « شواهد القبور » عرفها شرق العالم الإسلامى وغربه على السواء ؛ وفى المتحف الإسلامى بالقاهرة ومخازنه آلاف منها عثر عليها فى مصر ، ومعظمها يحمل تاريخاً ، ولذلك فهى ثروة كتابية عظيمة القيمة للباحث فى تطور هذه الظاهرة الفنية .

٢ — نقوش كوفية ترى على الآثار القائمة أو هى منتزعة منها ، تحمل نصوصاً تأسيسية أو آيات قرآنية أو عبارات دعائية ، وغالباً ما تحمل اسم صاحب الأثر وتاريخ إقامته ، وهى شائعة ومعروفة فى كل أنحاء العالم الإسلامى ، وقد غلب عليها إسم « النقوش الرسمية » .

٣ — صور فوتوغرافية منقولة من كتب عالجت موضوع الكتابات وأغنت عن الرجوع إلى أصولها المادية[1] ، تضمنها البحث للاستشهاد أو المقارنة .

---

(١) عن مارسيل ، وكريزويل ، وفان برشم ، وأبوت ، وليفى بروفنسال وآخرين .

١ — النقوش الشاهدية :

وقد اخترنا من بين هذه النقوش ستاً وثلاثين نقشاً رأيناها كافية لإدراك التطور الذى أصاب الظاهرة الكتابية اليابسة فى مصر فى مدى القرون الخمسة الأولى للهجرة .

وهذه النقوش التى درست دراسة تحليلية هى النقوش التى نثبتها فيما يلى بتواريخها وأرقام تسجيلها بالمتحف الإسلامى :

نقش مؤرخ ٣١ هـ رقم ١٥٠٨/٢٠ — نقش مؤرخ ٧١ هـ رقم ٩٢٩١ — نقش مؤرخ ١٧٤ هـ رقم ٤٥٢١ — نقش مؤرخ ١٨٣ هـ رقم ٩٧٧٥ — نقش مؤرخ ٢١٣ هـ رقم ٣٠٠٣ — نقش مؤرخ ٢٣٦ هـ رقم ٣٠٨٧ — نقش مؤرخ ٢٤٣ هـ رقم ٤٢٨٨ — نقش مؤرخ ٢٤٣ هـ رقم ٩٨٢٠ — نقش مؤرخ ٢٤٣ هـ رقم ٣٩٠٤ — نقش مؤرخ ٢٤٦ هـ رقم ٢٩٥٣ — نقش مؤرخ ٢٤٨ هـ رقم ٧١٣٨ — نقش مؤرخ ٢٥٠ هـ رقم ٨٨٣٥ — نقش مؤرخ ٢٥١ هـ رقم ٣٣٧٧ — نقش مؤرخ ٢٦٠ هـ رقم ٨٦١٦ — نقش رقم ٢٧٧ هـ رقم ٣٠١٥ — نقش مؤرخ ٢٩١ هـ (من مجموعة يوسف أحمد) — نقش مؤرخ ٣٢٠ هـ رقم ١٢٢٨ — نقش مؤرخ ٣٢٢ هـ (مجموعة يوسف أحمد) — نقش مؤرخ ٣٤١ هـ رقم ١٢٣٢ — نقش مؤرخ ٣٥٥ هـ رقم ١٢٣٤ — نقش مؤرخ ٣٦٣ هـ رقم ٨٨٥١ — نقش مؤرخ ٣٨٢ هـ رقم ٩٢٠١ — نقش مؤرخ ٣٨٩ هـ رقم ١٢٣٩ — نقش مؤرخ ٤١٤ هـ رقم ١٢٤٤ — نقش مؤرخ ٤٣٦ هـ رقم ٥٢ — نقش مؤرخ ٤٥٤ هـ رقم ١٢٥٠ — نقش مؤرخ ٤٨٤ هـ رقم ٦٧١٨ — نقس مؤرخ ٤٩٥ هـ رقم ٦٧١٦ — نقش مؤرخ ٥٣٠ هـ رقم ٩٨١٠ .

تلك هى النقوش التى تناولناها بالدراسة التحليلية واستخلصنا منها الأبجديات التى تكون مجموعة اللوحات الملحقة بهذا البحث .

وهناك عشرات من النقوش ، بعضها من مصر ، والبعض الآخر من خارجها ، أعانتنا على إدراك التطور فى هذه الظاهرة الكتابية ، وهى ترى خلال البحث مقرونة بأرقام تسجيلها فى المتحف الإسلامى أو مقرونة باسم المرجع الذى أخذت عنه ، وبعضها مصور ، والبعض مشار إلى صوره فى المجموعات أو الكتب التى تحتويه .

وكانت طريقتنا فى الانتفاع بهذه النقوس أن ننقلها بطريقة « الاستامپاج » المعروفة ، وأن نحصل منها على صور نظيفة بالمداد الأسود ، وأن نستخلص من هذه الصور أبجدياتها .

٢ — النقوش الرسمية الهامة :

وهناك طائفة من النقوش الرسمية رأينا ألا نخلى البحث منها ، إما لأنها عظيمة القيمة فى المقارنة ، وإما لانفرادها بأسلوب خاص يخالف أساليب الكتابات الشعبية الدارجة ، وأشهر هذه النقوش :

(ا) نقوش الفسيفساء بقبة الصخرة بالقدس المؤرخة ٧٢ هـ ، اعتمدنا فى دراستها على لوحات الأستاذ كرزويل فى كتابه Creswell, K. A. C., *Early Muslim Architecture*, I, Oxford, 1932, Pls. 5-20. وقد حللناها بقصد مقارنتها بالنقش المصرى المؤرخ ٧١ هـ رقم ٩٢٩١ .

(ب) نقوش الحائطين الشرقى والشمالى بتربيع حفرة المقياس بالروضة (القاهرة) المؤرخة ٢٤٧ ﻫ من عصر المتوكل العباسى ، بقصد مقارنتها بنقوش الحائطين الغربى والجنوبى .

وكان اعتمادنا فى دراسة هذه النقوش على ملاحظتها « فى الطبيعة » وعلى صور مارسيل :
Marcel, *Description de l'Egypte, état moderne,* Vol. II, Paris 1823 — (Inscriptions Monnaies et Médailles), Pls. A and B, IV-V-VI-VII.

وصورفان برشم : Berchem (M.V.), *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum (Egypte),* Paris 1894, Pls. XIV-XV.

وصور كرزويل : Creswell, K.A.C., *Early Muslim Architecture II,* Oxford, 1940, Pls. 80-81.

(ج) نقش من مقام سيدى يحي الشبيه بقرافة الإمام الشافعى مؤرخ ٢٦١ ﻫ نقلناه بطريقة « الاستامباج » لمقارنته بالنقش التأسيسى للجامع الطولونى ونقوش المقياس .

(د) نقش اللوح التأسيسى بالمسجد الطولونى ٢٦٥ ﻫ لمقارنته بكتابات ابن طولون فى حفرة المقياس ، نقلناه عن :
Berchem, Mat. C.I.A. (Egypte), Pl. XIII

(ﻫ) نقش على إزار خشبى دائر بأسفل السقف بالمسجد الطولونى مؤرخ ٢٦٥ ﻫ ، رسمنا بعضه باليد وسجلنا البعض الآخر بآلة التصوير ، واعتمدنا على الصور الفوتوغرافية فى استخلاص أبجديته ، وقارنا ما وصلنا إليه من النتائج بأبجدية مارسيل .Marcel, *Description,* V. XVIII .

(و) نقوش الجامع الأزهر ٣٦١ ﻫ ، درسناها من الطبيعة وسجلنا جزءاً من نقوش « المجاز » بآلة التصوير .

(ز) نقوش المقصورة بالجامع الحاكمى ، وقد نقلنا صورها عن فلورى :
Flury, *Die Ornamente der Hakim und Ashar Moschee,* Basel 1912, Pl. IX.

(ح) نقش اللوح التأسيسى لعمارة بدر الجمالى بالمسجد الطولونى ٤٧٠ ﻫ لمقارنته بالكتابات الدارجة ، نقلناه عن :
Berchem, Mat. C.I.A., Egypte (Pl. XVIII) and Creswell, E.M.A. II, Pl. 93.

(ط) نقوش على الحائط الشمالى من سور القاهرة الذى أنشأه بدر الجمالى فى خلافة المستنصر ، مؤرخة ٤٨٠ ﻫ ، وصفناها من الطبيعة واستعرنا صورتها عن حسن عبد الوهاب .

(ى) نقش على واجهة الجامع الأقمر مؤرخ ٥١٩ ﻫ وصفناه من الطبيعة ، وسجلنا له صورة بآلة التصوير .

(ك) جزء من نقوش العقود برواق القبلة بمسجد الصالح طلائع بن رزيق المؤرخة ٥٥٥ ﻫ ، وصفناه من الطبيعة والتقطنا له صوراً بآلة التصوير .

٣ — صور شمسية أغنت عن أصولها المادية Reproductions ، نقلناها عن :

(1) Abbott, N., *Rise of the North Arabic Script with Description of Kur'an,* Manuscripts in the Oriental Institute (University of Chicago, 1939).

وقد انتفعنا بها فى استخلاص أبجدية للخط المائل من اللوحة VI ، وخط المشق من اللوحة VI 2. .

(2) Berchem, M.V., *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum* (M.M.A.F., Le Caire, Tome XIX, 1ère partie Egypte) Paris, 1894, Pls. XIII-XIV-XVII.

——— Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum, (Jérusalem) II-III, (M.I. F.A.O., XLIII-XLV), Le Caire 1922, 1927, Pls. 21 (Jér. I) et XI (Jér. III).

(3) Creswell, K.A.C., Early Muslim Architecture I, Oxford 1932, Pls. 5-20.
Early Muslim Arch. II, Oxford 1940, Pls. 80-81.

(4) Flury, S., Islamische Schriftbänder, (Amida-Diarbekr — XI Yahrhundert), Basel 1920, Pls. I-IV-XIII.

——— Die Ornamente der Hakim und Ashar Hoschee, Pl. II.

——— Survey of Persian Art II Oxford 1937, Chapter 46 B. Figs. 580/588/589/598/599/601/603/622.

(5) Grohmann A., Corpus Papyrorum Rainere, Series Arabica, Vindobonea, 1923.

——— Etude de Papyrologie I (Aperçu de Papyrologie Arabe) Le Caire 1932, Pl. IX.

(6) *Lévi-Provençal*, E., Inscriptions Arabes d'Espagne, Paris 1931 (Planches), Pls. I-XV-XXIX.

(7) Marcel, Description Etat Moderne, Vol. II, Pls. A & B.

(8) Moritz, B., Arabic Palaeography (Publications of the Khedivial Library, Cairo, 1905).

— Sections I-III (Massahif).

— Section VI (Papyri).

(9) Musée Arabe (Publ. du Musée Arabe), Stèles Funéraires T. I-IX.

(10) Pope, (A.U.,) Survey of Persian Art, Vol. II.

المصادر الأدبية العربية

المصادر الأدبية العربية التى تذكر الخط أو الكتابة كثيرة ، بعضها يمس الموضوع مساً طفيفاً وبعضها يستفيض فيه — على أن معظم المصادر العربية القديمة يجعل الكتابة « توقيفاً » بمعنى أنها من عند الله ، والقليل منها يرى فى الكتابة غير هذا الرأى ، وقد رأينا أن نعتمد على هذا القليل لوفرة مادته وكثرة غنائه فيما نحن بصدده من بحث ، وفيما يلى ثبت بهذه المصادر :

١ — البلاذرى (أحمد بن يحيى) : فتوح البلدان — المطبعة الأزهرية بالقاهرة ١٩٣٣ :

(فصل أمر الخط ، طريقة النقط)

٢ — ابن جبير (أبو الحسين محمد بن أحمد) : رحلة ابن جبير — مطبعة السعادة بالقاهرة ١٩٠٨

(نسخة منقولة عن طبعة بريل بليدن)

٣ — الجهشيارى (ابن عبدوس) : الوزراء والكتاب ، طبعة البابى الحلبى — القاهرة ١٩٣٨ .

٤ — ابن حجر العسقلانى (شهاب الدين أحمد) : الدرر الكامنة ج ٣ — طبعة حيدر أباد بالهند ١٣٥٠ هـ .

٥ — ابن خلدون (أبو زيد عبد الرحمن) : مقدمة ابن خلدون (طبعة بالزنكوغراف) — المطبعة التجارية ، القاهرة ١٩٣٤ :

(فصل الخط : المسند الحميرى خط التبابعة فى اليمن ، الخط البغدادى ، تبعية جودة الخط للعمران ، شهرة مصر بتعليم الخط) .

٦ — ابن خلكان (أحمد بن محمد) : وفيات الأعيان ٣ أجزاء — القاهرة .طبعة الوطن ١٩٠٦ :

(ابن البواب — ابن مقلة — أبو الرداد)

٧ — ابن درستويه (أبو عبد الله بن جعفر بن محمد) : كتاب الكتاب ـ المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ١٩٢٧ .

(١١) السيوطى (جلال الدين) : الاتقان فى علوم القرآن ج ٣ — المطبعة الأزهرية بالقاهرة ١٣١٨ هـ :

(باب رسوم الخط وآداب كتابته)

(١٢) الصولى (أبو بكر محمد بن يحيى) : أدب الكتاب — المطبعة السلفية بالقاهرة ١٣٤١ هـ :

(الخط يوصف بالجودة ، خطوط المشق ، المقادير التى يكتب بها فى القراطيس) .

٨ — ابن عبد ربه (شهاب الدين أحمد) : العقد الفريد ، الجزء الثانى ، المطبعة الأزهرية — القاهرة ١٩٢٨ :

(نصائح لمن يريد تجويد الخط)

(١٥) عبد الفتاح الصعيدى وحسين يوسف موسى : الإفصاح فى فقه اللغة — مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٢٩ .

(١٣) العسكرى (ابن سعيد) : التصحيف والتحريف — مطبعة الظاهر ١٩٠٨ :

(وضع النحو خشية التصحيف ، وشيوع النقط)

٩ — ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن فارس) : كتاب الصاحبي — المطبعة السلفية ، القاهرة ١٩١٠ :

(باب القول عن الخط العربى ، ما يعط من الحروف وما لا يعط)

(١٤) القلقشندى (أبو العباس أحمد) : صبح الأعشى ، الجزء الثالث ، طبعة دار الكتب المصرية ١٩٣٨ ، المقالة الأولى من ص ١ — ٢١٨ .

(أنواع الخط من محرر محقق ومطلق مرسل — الخط الكوفى وتفصيله فى إيجاز إلى تقوير وبسط — ألقاب الأقلام وهندسة الحروف وإجادة تحريرها — فى صفة الخط الجيد — فى معرفة اعتبار صحة الحروف وهيئتها ونسبتها إلى إلى الألف — كلام فى الاستمداد وتناسب الحروف ومقاديرها فى كل قلم — النسب الفاضلة فى الخطوط — قلم الطومار وقلم الثلث — كلام فى وجوه تجويد الكتابة وحسن التشكيل والوضع وحسن التدبير — لواحق الخط من نقط وشكل — علامات الشكل ومجال وضعها على طريقة المتقدمين وطريقة المتأخرين) .

وأنه وإن كان المقصود بهذا كله هو الخطوط اللينة التى ليست موضوع هذه الدراسة ، إلا أنه بمذكراتنا لهذه القواعد والأصول استطعنا أن نستخلص منها ذخيرة أدبية أعانتنا على تقرير أدب لهذا الخط اليابس الذى نعالجه وقياسه بمعايير غيره من الخطوط ، وقد استطعنا باستخدام هذه المعايير أن نقرر أوجه الشبه وأوجه الخلاف بين الخط اليابس والخط اللين ، ونحونا أحياناً نحو القلقشندى فى مصطلحه ، رأيناه يلجأ إلى جسم الإنسان فيشبه به الحروف حين يذكر هامة الألف ، وقفا الباء ، وجبهة الجيم وصدرها ورأسها ، وقمحدوة العين .. إلخ ، فقسنا على مصطلحه ، وابتكرنا للخط اليابس أدباً ومصطلحاً .

١٠ — ابن النديم (محمد بن إسحق) : كتاب الفهرست — طبعة فلوجل . ليبزج ١٨٧٢ .

وهذا مصدر أدبى عظيم القيمة ، يذكر أنواع الخط المدنى ، وبعض كتاب المصاحف المشهورين ، وأنواع خطوط المصاحف ، ونخبة من المذهبين والمجلدين ، وقد استطعنا أن نحقق بعض الأنواع التى ذكرها صاحب الفهرست تحقيقاً فنياً ، وأن نستخلص لهذا البعض أبجديات مما أمكن العثور عليه من وثائقه .

وعن هذا المرجع استعرنا تسمية الخط اللين بخط التحرير .

المصادر الفنية

١ — العربية :

نامى (خليل يحيى) : أصل الخط العربى ، رسالة دكتوراه ، نسخة محفوظة بمكتبة جامعة القاهرة .

ولفنسون (إسرائيل) : تاريخ اللغات السامية ، طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر — القاهرة ١٩٢٩ .

٢ — الأفرنجية :

وهذه المصادر قسمان :

(ا) كتب ، وجوامع كتابات[١]

Abbott, N., Rise of the North Arabic Script with Description of Qur'an Manuscripts in the Oriental Institute, University of Chicago Press, 1939.

(يعالج هذا المؤلف نشأة الخط العربى الشمالى ، ويؤيد نظرية اشتقاقه من الخط النبطى ، ويذكر أنواع الخطوط العربية القديمة ، ويناقش النظرية البالية التى تقول إن الخط العربى اللين مولد من الخط اليابس ، وينشر عدداً من اللوحات . وقد أعانتنى مناقشته للآراء القديمة ولوحاته على استخلاص حقائق هامة انتفعت بها فى مقدمات هذا البحث) .

Bel, Inscriptions Arabes de Fez, Paris 1919.

Berchem, M.V., Matériaux pour un corpus inscriptionum arabicarum (Mem. de la Miss. Archéolog. Franç. au Caire, Tome XIX, 1ère partie, Egypte, Paris 1894).

Bourgoin, J., Précis de l'Art Arabe, Paris 1873.

Creswell, K.A.C., Early Muslim Architecture II, Oxford 1940.

——— The Baghdad Gate of Raqqa (Hazarbaf).

——— The Nileometer at Rodah Island.

Flury, S., Le Décor Epigraphique des Monuments Fatimides du Caire, Syria XVII (1936) Fasc. 4ème, pp. 365/376.

——— Bandeaux Ornementés à Inscriptions Arabes, Amida-Diarbekr, XI siècle, Syria I, (1920), pp. 235/49, 318/28 & II (1921), pp. 54/62.

——— Le décor de la Mosquée de Nayin, Syria (1930).

——— Ornamental Kufic Inscriptions on Pottery (S.P.A.) II, Oxford 1939. (Chap. 46 B., p. 1769).

Grohmann, A., Arabic Papyri in the Egyptian Library, Cairo 1934.

---

(١) Corpus

أوراق البردى العربية (محاضرات الجمعية الجغرافية الملكية بالقاهرة ١٩٣٠) .

Hawary, H. & Rashed, Stèles Funéraires I, (Cat. Gén. du Musée Arabe du Caire, T. I, Imp. de l'Inst. Fr. d'Arch. Orient., Le Caire, 1932.

Huart, Ol., Les Calligraphes et les Minaturistes de l'Orient Musulman (Publié sous les auspices de la Société Asiatique), Paris 1908.

Jean-Davil Weill, Les bois à épigraphes jusqu'à l'Epoque Mameluke, (Cat. Gén. du Musée Arabe du Caire), Le Caire 1931.

Lamm, C.J., Lectures at the Institute of Muslim Archaeology, Cairo 1936/8.

Lévi-Provençal, E., Inscriptions Arabes d'Espagne, Texte et Planches, (Leyde, Paris 1931).

وعن هذا المصدر أمكن إدراك الشىء الكثير عن صفة الخط اليابس وتطوره فى جزء من غرب العالم الإسلامى — فى الأندلس ، وقد أفدنا منه كثيراً فى المقارنة والاستنباط .

Marçais, Manuel d'Art Musulman, I, II, Paris 1926.

أعان هذا المصدر على تفهم كثير من الحقائق عن تطور الخط الكوفى فى المغرب ، وذلك بفضل ما عنى به المؤلف من اعتبار الزخرفة الخطية عنصراً من عناصر الزخارف المعمارية ، وهو يتناول هذا الخط بالكلام من عصر الأغالبة حتى عصر الأشراف السعديين فى مراكش (القرن العاشر الهجرى) .

Marcel, Description de l'Egypte, Etat Moderne, Vol. II (La série Inscriptions, Monnaies et Médailles), Paris 1823.

Mayer, L.A., A note on some Epigraphical Problems (S.P.A.), p. 1805.

Moritz, Article 'Arabia' : Arabic Writing, Encycl. of Islam, (Ed. Luzac London 1913), Vol. I, p. 381.

— Arabic Palaeography (Publications of the Khedivial Library, Cairo 1905).

وهذه المجموعة الفنية بنماذج من كتابات المصاحف وكتابات البردى كانت عظيمة القيمة فى إعانتنا على استخلاص كثير من الحقائق الفنية الهامة فى هذا البحث ، وقد أثبتنا ذلك فى موضعه .

Rashed & Hawary, Stèles Funéraires, Cat. Gén. du Musée Arabe du Caire, T. I, (Imp. de l'Inst. Franç. d'Arch. Orientale, 1932).

Raïner (Arch.) P.E.R.F. (Wien 1894) & P.E.R. (Windobonae 1923).

Viollet & Flury, Le décor de la Mosquée de Nayin, Syria XI, 1930, pp. 43/58.

Wiet, G., Stèles Funéraires, Cat. Gén. du Musée Arabe du Caire, T. II-IX (1936-41).

وبعضها مطبوع بالمطبعة الأميرية ببولاق والبعض الآخر بمطبعة دار الكتب المصرية بين عامى ١٩٣٦ ، ١٩٤١ .

Wiet, G., (Collab, Combe & Sauvaget), Répertoire chronologique d'Epigraphie Arabe (Imp. de l'Inst. Franç. d'Arch. Orient. du Caire), 1931.

(ب) مجلات علمية وموسوعات

Der Islam (Zeitschrift für Geschichte und Kulture des Islamischen Orients, Becker, Berlin, II Bd., VI Bd, and XV Bd.,.

Encyclopaedia of Islalm (Ed. Luzac, London, 1913).

Hespéris (Archives berbères et bulletin de l'Institut de hautes études marocaines), T. II, 1932.

Journal of the Royal Asiatic Society, April 1930 and April 1932.

Survey of Persian Art (A.U. Pope), Vol. II, Oxford 1937.

Syria, (Revue d'Art Orientale et d'Archéologie), Tomes I (1920), II (1921), XVII (1936).

اختزالات

ABBREVIATIONS

Ar. Pal.	Arabic Palaeography (Moritz).
C.I.A.	Corpus Inscriptionum Arabicarum, (M.V. Berchem).
C.P.R.	Corpus Papyrorum Raïnere III, Série Arabica (Grohmann).
Encycl. Isl.	Encyclopaedia of Islam.
G.Q.	Geschichte des Qorans (Nöldeke).
I.A.E.	Inscriptions Arabes d'Espagne (Lévi-Provençal).
Isl. Schr.	Islamische Schriftbänder Amida-Diarbekr (Flury).
J.R.A.S.	Journal of the Royal Asiatic Society.
Pr. A. Ar.	Précis de l'Art Arabe (Bourgoin).
P.E.R.	Papyrus Erzherzog Raïner.
Rép.	Répertoire chronologique d'épigraphie arabe (Combe, Sauvaget & Wiet).
Reprod.	Reproductions (=photographs, taken after other authors).
R.N.A.S.	Rise of the North Arabic Script (N. Abbott).
St. Fun. (S.F.)	Stèles Funéraires, (Pub. du Musée Arabe).
S.P.A.	Survey of Persian Art (A.U. Pope).

ترجمة اصطلاحية

Survey of Persian Art.	موسوعة الفن الإيرانى
Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe.	السجل التاريخى للكتابات العربية
Corpus Inscriptionum Arabicarum.	جامع الكتابات العربيـــة
Papyrus Erzherzog Raïner.	مجموعة الأشيدوق رينر البردية

الفصل الأول

الكتابة العربية قبل عصر الكوفة

اشتقاق الخط العربى وأسماؤه الأولى — صفة الخطوط العربية المبكرة — تسمية الخطوط بأسماء إقليمية — تسمية الخطوط بأسماء أخرى : تسميتها بهيئتها ومقاديرها وما كانت تؤديه من أغراض ، تسميتها بأسماء مخترعيها .

الكتابة العربية قبل عصر الكوفة

اشتقاق الخط العربي وأسماؤه الأولى :

أثبت التمحيص العلمي أن العرب أخذوا طريقتهم في الكتابة عن بني عمومتهم من الأنباط الذين كانوا قبل الإسلام ينزلون على تخوم المدنية في حوران ، والبتراء ، وممان ، والذين كانوا يجاورون العرب الحجازيين في تبوك ، ومدائن صالح ، والعلا ، في شمال الحجاز . وضح ذلك تمام الوضوح مما عثر عليه المنقبون في تلك الجهات من النقوش النبطية القريبة الشبه بأقدم النقوش العربية المعروفة مجموعة أشكال(١) .

وانتفت بهذا التمحيص جميع النظريات التي كانت متداولة عن أصل الخط العربي من نظرية « التوقيف » التي تجعل من الكتابة العربية شيئاً من عندالله(٢) ، إلى النظرية الجنوبية « الحميرية » التي تذهب إلى اعتبار الخط العربي اشتقاقاً من الخط المسند الحميري ، خط التبابعة في اليمن (٣) إلى النظرية الشمالية « الحيرية » التي تشير إلى أن ثلاثة من بولان من طي قاموا بوضع هجاء العربية على هجاء السريانية وعلموا الكتابة لأهل « الأنبار » ، وعن هؤلاء تعلمها أهل « الحيرة » ومن ثم انتقلت إلى مكة والطائف قبيل ظهور الإسلام على يدي « بشر بن عبد الملك الكندي » أخو الأكيدر صاحب دومة الجندل(٤) .

---

(١) انظر : الدكتور يحيي نامى « أصل الخط العربي » ص ٧٠/٧١/٨٩/٩٠/٩١ .

— وانظر كذلك . الدكتور إسرائيل ولفنسون « تاريخ اللغات السامية صفحات ١٩٠/١٩١/١٩٢/١٩٣ » .

— ثم انظر الدكتورة نابيا أبوت « نشأة الخط العربي الشمالي » (R.N.A.S.) ,N. Abbott (من مطبوعات جامعة شيكاغو ، قسم الدراسات الشرقية) ١٩٣٨ ص ٤/٥ .

— وانظر كذلك : حسن الهوارى « أقدم أثر إسلامي معروف من خلافة عمر » مجلة الجمعية الآسيوية الملكية (J.R.A.S.)، عدد أبريل ١٩٣٠ صفحة ٣٣٢ — واللوحة ٣ .

(٢) راجع ابن فارس : « كتاب الصاحبي » في فقه اللغة وسنن العرب في كلامهم ، (باب القول على الخط العربي وأول من كتب به) صفحة ٧ .

والقلقشندي : « صبح الأعشى » الجزء الثالث صفحة ٦/٧ .

والدكتور يحيي نامى : « أصل الخط العربي » صفحة ١ .

(٣) انظر القلقشندي : « صبح الأعشى » الجزء الثالث ، صفحة ٩ .

— وانظر ابن خلدون : « المقدمة » صفحة ٤١٨ .

— وانظر كذلك : الدكتور يحيي نامى « أصل الخط العربي » صفحة ٣/٤ .

(٤) انظر البلاذرى « فتوح البلدان » طبعة المطبعة الأزهرية ١٩٣٢ ص ٤٥٦/٤٥٧/٤٥٨/٤٥٩/٤٦٠ ، فصل « أمر الخط » وهؤلاء الثلاثة الطائيون هم « مرامر بن مرة » و « أسلم بن سدرة » و « عامر بن جدرة » وهي نظرية مسرفة في نسبة تعليم الخط إلى بشر بن عبد الملك الكندي ، وهو شخصية لا تأخذ نفسها بمهمة شاقة كمهمة نقل الكتابة إلى مكة والطائف وديار مضر والشام ، تجعل النظرية من شخصيته المترفة جائلا يعلم الكتابة ومثله يرتحل عادة بقصد الترفيه عن النفس ، والكتابة ظاهرة من ظواهر الفنون تنتقل كما تنتقل تيارات الثقافة الأخرى من مكان إلى آخر بطريقة طبيعية يصعب أن تتميز فيها أشخاص الناقلين ، وإن كنا نستطيع أن =

على أن هذا الخط الذى انتهى إلى العرب من ديار النبط تشير إليه المراجع العربية بأسماء عدة ، فيذكر منه الخط الأنبارى والخط الحيرى والخط المدنى والخط المكى ، وكلها خطوط حذقها العرب قبل الإسلام اشتقوها من خط الأنباط ، ثم الخط البصرى والخط الكوفى اللذين حذقهما العرب بعد الإسلام .

صفة هذه الخطوط المبكرة :

ومما يؤسف له أن تكون معلوماتنا عن هذه الخطوط المبكرة ضئيلة للغاية فلا يذكر صاحب الفهرست (المتوفى ٣٨٥ هـ) إلا اليسير من خصائص الخطين المكى والمدنى ، وهو يعالجهما على أنهما خط واحد فيقول : « فأول الخطوط العربية الخط المكى وبعده المدنى (خط المدينـــة) ، ثم البصرى ثم الكوفى — فأما المكى والمدنى ففى ألفاته تعويج إلى يمنة اليد وأعلى الأصابع ، وفى شكله انضجاع يسير — ومن ذلك نفهم أنه لم تكن ثمة فروق خصائصية واضحة بين الخط المكى والخط المدنى .

ويذكر ابن النديم من أنواع المدنى الدور والمثلث والتئم(١) وقد تكون صفة كل من الدور والمثلث مفهومة من إسميهما كما قد يكون التئم جمعاً بين النوعين(٢).

وتحتوى موسوعة الفن الإيرانى التى أصدرتها جامعة أكسفورد(٣) صورة بسملة يقال إنها بالخط المكى أو المدنى أصلها من مخطوط مفقود الآن لكتاب الفهرست محفوظة ضمن مجموعتى تشستربيتى Chester Beatty فيها تظهر هامات



بسملة من مجموعة « تشستر بيتى » ينسبها صاحب الفهرست إلى « الخط المكى »

= نحدد على وجه التقريب الزمن الذى يمكن أن يتم فيه انتقال ظاهرة كهذه ، ذلك فضلا عن أن الشك يعتور هذه الأسماء التى صيغت على هذا النحو من السجع ليحسن وقعها فى الأسماع .

على أن هناك جانباً من النظرية يمكن استساغته على كل حال ، هو أن الحيرة والأنبار كانتا قبل ظهور الإسلام مركزين من مراكز تعليم الخط ، ولا يبعد أن يكون خط النبط قد رحل إلى الحجاز رحلة طويلة نوعاً ، بطريق « زبد » وحوض الفرات الأوسط فدومة الجندل فالمدينة ومكة — كما رحل رحلته القصيرة بطريق البتراء ومعان وتبوك ومدائن صالح والعلا ، يؤيد ذلك عثور المنقبين على نقش عربى نبطى فى « زبد » بين قنسرين والفرات مؤرخ ٥١٢ م — R.N.A.S.. pp. 2/3/4 . ويذكر فى هذا المجال إسم مكى معروف هو سفيان بن أمية ، ينسبون إليه أنه تعلم الخط من بشر أو نقله فى أسفاره من إقليم الحيرة إلى الحجاز ، وليس ببعيد أن يكون قد تعلمه عن الأنباط لأنه كان يرحل إلى ديار النبط قبل الإسلام يتاجر مع أهلها وكانت بالمدينة فى ذلك الوقت سوق نبطية لا يبعد أن يكون العرب قد أفادوا منها هذه الظاهرة الثقافية إلى جانب ما أفادوا من المنفعة المادية (انظر أبوت R.N.A.S. ص ٢ — ٥) .

(١) ابن النديم : الفهرست ص ٦ .

(٢) المرجع السابق ص ٦ ، انظر أبوت : نشأة الخط العربى الشمالى : R.N.A.S. ص ١٨ .

(٣) A.U. Pope, Survey of Persian Art, Oxford, 1937, Vol. II, p. 1710.

الأصابع مزلفة من اليسار (على نحو ما هو مألوف فى أصابع الخطين الديوانى والريحانى) ، وأذناب ألفاتها ممطوفة إلى اليمين وشا كلاتها مستديرة[١] (لوحة ١٣٩ رقم١) ، وقد تكون هذه البسملة مفتعلة كما قد تكون صحيحة النسبة إلى هذا الخط أو ذاك ، إلا أن هيئتها العامة تبعث على كثير من الشك فى قدمها فهى إلى الخط النسخى الحديث أقرب منها إلى الخط القديم ، وحروف هذه البسملة بعيدة كل البعد عن حروف الكتابات المعروفة عن العصر الإسلامى الأول كما استخلصت من مجموعة أوراق البردى المبكرة ، ويعجز المؤرخين العرب عن وصف هذه الخطوط الأولى وصفاً شافياً يرجع فى الغالب إلى بعد ما بينهم وبينها من زمن ، وإلى فقدان نماذجها ، على أنه إن صح أن تلك البسملة التى تحتويها مجموعة « تشستربيتى » تنتسب حقاً إلى الخط المدنى أو المكى ، لكان فى ذلك وصولنا إلى حقيقة هامة هى ليونة الخط العربى قبل عصر الكوفة ، ولكان فيه أيضاً بطلان للنظرية القائلة بأن خط التحرير المخفف متولد عن الخط الكوفى اليابس ، ذلك إلى جانب ما قد تحمله هذه الوثيقة من دلالة على أن خط مكة كان ليناً كخط المدينة سواء بسواء[٢] — وما بالنا نتلمس الأدلة على ليونة هـذا الخط من وثيقة يحف بها الشك ولدينا منه وثيقة أخرى ذات بال تشهد شهادة قاطعة بليونة الخط المدنى ، وتدلنا على صفته التى كان عليها ، تلك هى البردية المؤرخة ٢٢ هـ التى تعرف ببردية « إهناسية (P.E.R.F., No. 558) » وهى عبارة عن إيصال باستلام أغنام صادر من عامل لعمرو بن العاص على إهناسية من قرى مصر .

أما الخط البصرى فلم نعثر له على أمثلة نستطيع أن نتعرف منها صفته ، وأغلب الظن أنه كان وخط الكوفة شيئاً واحداً لقرب ما بينهما من العهد والمكان — لا يكاد يميز أحدهما عن الآخر إلا اختلاف فى درجة الإجادة نتج من التنافس العلمى الذى عرف عن العراقين (الكوفة والبصرة) ، ذلك التنافس الذى اشتد بين المدينتين ، والذى لابد أن يكون قد اتخذ مظهراً فنياً إلى جانب مظهره العلمى ، فشمل الخط تجويداً كما شمل علوم الفقه والنحو ومذاهب الدين والأدب والجدال ، والفرق بين خط الكوفة وخط البصرة لم يكن فيما نظن فرق خصائص بقدر ما كان فرق تجويد ، على أنه ليست لدينا نماذج من هذا الخط أو ذاك نستطيع أن نعرف منها مدى ما أصابت إحداهما من تفوق على الأخرى فى هذا المضمار .

تسمية الخطوط بأسماء إقليمية :

ونرجح أن تكون تسمية الخطوط بأسماء المدن قد جاءت من أن العرب الذين كانوا يجهلون الكتابة قبل الإسلام ، تلقوها مع السلع المجلوبة فسموها بأسماء الجهـات التى وردت منها . ولا غرو ، فقد عرف الخط العربى قبل عصر النبوة بالخط « النبطى » لأنه أتى بلاد العرب من ديار النبط مع التجارة التى كان القرشيون يمارسونها مع الأنباط ، كما عرف « بالحيرى » و « الأنبارى » لأنه أتى إلى شبه الجزيرة العربية مع تجارة إقليم السواد عن طريق دومة الجندل ، وبانتهاء الخط إلى المدينة ومكة عرف باسميهما فيما عرف من الأسماء ؛ ولما انتقل مركز النشاط السياسى إلى العراق فى خلافتى عمر وعلى انتقلت معه الخطوط المعروفة (المدنية والمكية) إلى البصرة والكوفة وعرفت هناك أول الأمر بأسماء المدن العربية الهامة

---

(١) الأصابع والأذناب والشاكلة : انظر « كشاف المصطلحات » فى الفصل المسمى « أدب هذا الخط وهندسته » .

(٢) انظر : Pope, S.P.A., II ,p. 1710.

— والقلقشندى — صبح الأعشى ج ٣ ص ١١ .

التى جاءت منها ، ثم لم تلبث أن عرفت جميعاً فى العراق باسم الخط الحجازى ؛ وفى الكوفة عنى القوم بتجويد نوع من الخط ، هندست أشكاله ومططت عراقاته[1] واستقامت وتميز عن الخطوط الحجازية وغلب عليه الجفاف واستحق لذلك أن ينفرد باسم جديد وهو « الخط الكوفى » ، ومن الكوفة انتشر هـذا النوع اليابس فى أرجاء العالم الإسلامى : تكتب به المصاحف اللطاف وتحلى به المبانى وتدمغ به النقود ، فى حين ظل الخط الحجازى اللين فى خدمة الدواوين لمرونته وسرعة كتابته ، واستخدمه العامة فى أغراضهم اليومية المختلفة واستخدمه الخاصة فى حركة التدوين والتراسل وخطت به المخطوطات .

ولا شك فى أن الخط العربى قد نال فى الكوفة قسطاً كبيراً من التجويد وتنوعت فيها على الزمن أشكاله وتعددت صوره وغدت له مسحة زخرفية خاصة به ، وطغت شهرة هـذا النوع اليابس على غيره من الخطوط التى استخدمت فى الكوفة وشاعت عنها ، فاستأثر وحده بإسمها حتى لكأنما لم تنتج الكوفة خطاً غيره !

شاع هذا النوع اليابس فى العالم الإسلامى معروفاً باسم الخط الكوفى ، ولا يتصور العقل أن الكوفة اقتصرت على هذا الصنف وقنعت به ، لأن الكوفة حاضرة العالم الإسلامى فى وقت من الأوقات لم تكن لتستغنى عن خط «مرسل» تدون به المراسلات ، وهى البلد الذى لا تفتأ تصدر عنه الكتب إلى عمال الدولة وولاتها وهيهات لخط يابس أن يؤدى مهمة التراسل ، وهى المهمة التى تحتاج بطبيعتها إلى السرعة والمطاوعة ، فلابد ، والحال كذلك ، أن تكون الكوفة قد حذقت إلى جانب الخط اليابس الذى عرف بإسمها خطوطاً أخرى لينة هى صور من خطوط الحجاز تطورت فيها أو بقيت على حالتها التى كانت عليها ، تأدت بهما الأغراض اليومية وأعمال الدولة وخدمت الحركة العلمية التى عرفت بها هذه الحاضرة العريقة .

تسميتها بأسماء أخرى :

وظل الحال على ذلك حتى تعددت الأقلام فى العصر العباسى ، واختص كل قلم بنوع من الكتابة ، فسميت الخطوط بمقاديرها كالثلث والنصف والثلثين ، كما نسبت إلى الأغراض التى كانت تؤديهـا «كالتوقيع » ، أو أضيفت إلى مخترعيها « كالرياسى »[2] أو عرفت بهيأتها كالمسلسل الذى ليس فى حروفه شىء ينفصل عن غيره ، وبطل ذكر الخطوط المدنية والمكية والبصرية — وإن بقى اسم الكوفى متداولا لاعتباره فى هذا العصر « أصل الأقلام المخترعة »[3] ، ولاستخدامه

---

(١) العراقة : انظر « التعريق » فى ثبت المصطلحات .

(٢) نسبة إلى مخترعه الفضل بن سهل وزير المأمون العباسى وكان مخترعاً لنوع من الخط سمى بالرياسى .
— انظر القلقشندى : صبح الأعشى ج ٣ ، أنواع الأقلام المعروفة حتى عصر القلقشندى .

(٣) يروى القلقشندى عن صاحب الأبحاث الجميلة فى شرح العقيلة قوله :
والخط العربى هو المعروف الآن بالكوفى ومنه استنبطت الأقلام التى هى الآن . وقد ذكر ابن الحسين فى كتابه فى قلم الثلث أن الخط الكوفى فيه عدة أقلام مرجعها إلى أصلين هما « التقوير والبسط » ، فالمقور هو المعبر عنه باللين... والمبسوط هو المعبر عنه باليابس، القلقشندى : صبح الأعشى مجلد ٣ ص ١١ — وتلك نظرية مخطئة لأن الأقلام المخترعة ليست اشتقاقاً من خط الكوفة بقدر ما هى اشتقاق من الخطوط اللينة التى نشأت بداءة فى الحجاز ، يؤيد ذلك ما يقوله القلقشندى فى موضع آخر « وأنا نجد بخط الأولين من الكتب فيما قبل المائتين ما ليس على صورة الكوفى بل يتغير عنه إلى نحو هذه الأوضاع المستقرة » .

فى كتابة المصاحف[١]، ولم تعد تسمى الخطوط بأسماء المدن إلا فى القليل النادر[٢] .

أما خط الكوفة فتسكت المراجع العربية عن وصفه سكوتاً تاماً ، وأن تكن ذكرته فى مناسبات مختلفة ـــ ذكره ابن النديم فى الفهرست مقروناً بأسماء مشاهير حذاقه عند كلامه عن خطوط المصاحف[٣] ، وذكره القلقشندى على أنه أصل الأقلام العربية وفصله إلى تقوير وبسط .

---

(١) « واختصت المصاحف بهذه الخطوط (القديمة) » ، الفهرست : طبعة فلوجل .

(٢) يذكر ابن خلدون « الخط البغدادى » فيقول فى المقدمة « والخط البغدادى معروف الرسم لهذا العهد (المقدمة فصل الخط) ص ٤٢٠ .

ثم عرف الخط بأسماء الأقطار مميزاً له ، فكان منه العراق والمصرى والفارسى والأندلسى لأنه اكتسب فى كل من تلك البلاد خصائص محلية .

(٣) الفهرست ص ٨/٧ .

الفصل الثانى

الكوفة والكتابة المنسوبة إليها

نشأة الكوفة وازدهارها — تأثرها بإنشاء بغداد — الأحداث التى مرت بها فيما بين القرنين الثالث والثامن الهجريين — الخط المعروف بالكوفى — للكوفة ثلاث خطوط : خط التحرير ، والخط التذكارى ، وخط المصاحف — الخط اليابس التذكارى وخط المصاحف الأولى يستأثران باسم الكوفى ، ويكونان فصلا جديداً من فصول الفن الإسلامى .

الكوفة والكتابة المنسوبة إليها

تخطيط الكوفة وازدهارها :

أنشأ العرب الكوفة على مقربة من الحيرة عاصمة اللخميين ، أنشأها سعد بن أبى وقاص بأمر من الخليفة عمر بن الخطاب بين عامى ١٧ و١٩ للهجرة ، ومنذ ذلك الحين بدأت الحيرة والأنبار تفقدان ماكان لهما من أهمية .

خططت المدينة بادىء ذى بدء تخطيطاً قبلياً ، وكانت أول أمرها معسكراً من الخيام ، ثم تحولت بمرور الزمن إلى منتجع دائم شيدت مبانيه باللبن ، ولم تلبث أن نمت واتسعت رقعتها ، وكان ذلك مقترناً باتساع الفتوح العربية ناحية الشرق . وكانت غالبيه سكانها من الجند الأعراب وبعض التجار وعدد من رجال الحرف جلهم من الفرس .

اختلط فيها العرب ، ولا سيما عرب الجنوب بعناصر فارسية ، وامتاز جمهورها بمواهبه الخاصة وتفوقه فى مضمار العلوم الإسلامية قبل أن ينقضى على إنشائها نصف القرن ، كما امتاز بكثرة التقلب وعدم استقرار الرأى[١] .

وظلت للمدينة مكانتها العمرانية والسياسية والعلمية حتى سلبتها « دمشق » سلطانها السياسى مع زوال خلافة «على» ، ونافستها البصرة منافسة حادة أفادت منها العلوم العربية شيئاً غير قليل ، اتخذها العباسيون عاصمة لهم أول الأمر ، ولكنهم لم يقيموا فيها إقامة فعلية لأنهم آثروا عليها « الهاشمية » و « الأنبار » .

تدهور الكوفة منذ تأسيس بغداد :

وبتأسيس « بغداد » فقدت الكوفة كل ماكان باقياً لها من مكانة سياسية وإن ظلت لها مكانتها العلمية المعروفة حتى القرن الخامس الهجرى .

وتدهورت الكوفة بتدهور الخلافة فى القرن الرابع الهجرى ، واكتسبت فى عهد بنى بويه الشيعيين شيئاً كثيراً من التبجيل لأن اسمها ظل مقترناً فى أذهان الشيعة بذكرى الإمام والأحداث الجسيمة التى شهدتها هذه المدينة إبان الصراع بين العلويين والأمويين . وقاست الكوفة من هول ثورات « الزنج » فى القرن الثالث الهجرى ما قاست البصرة والأنبار وغيرهما من مدن العراق ، وساعد على خراب المدينة العامرة غارات بنى مزيد وغارات القبائل العربية المجاورة ثم غزو التتار واجتياحهم مدن العراق فى القرن الرابع الهجرى ، وعند زيارة ابن جبير للكوفة فى القرن الخامس الهجرى كانت أسوارها قد تهدمت وغدا «الغامر منها أكثر من العامر » . ولم يكن من المدينة فى حالة جيدة نوعاً سوى مسجدها الجامع[٢] ، وعند زيارة ابن بطوطة لها فى النصف الأول من القرن الثامن الهجرى كانت قبائل بنى خفاجه قد أجهزت على ما بقى من عمرانها .

ونحن نستطيع أن نلمس فى تاريخ المدينة بعض الحقائق ذات الأثر على موضوع الكتابة مما يمكن أن نجمله فيما يلى :

١ — أن الكوفة قامت على مقربة من الأنبار والحيرة ، وكانت بحكم موقعها الجغرافى الوارثة الطبيعية لهذين البلدين بما عرف عن الأنبار من عناية بتعليم الخط فى الجاهلية وعن الحيرة من مكانة سياسيه كعاصمة للخميين .

---

(١) Encycl of Islam II, Article *"Al-Kufa"*, p. 1105.

(٢) ابن جبير ص ١٨٩ .

٢ — أنها كانت منذ النصف الأول من القرن الأول الهجرى مركزاً من مراكز العلم له خطره وأهميته ، نافس البصرة وساجلها طويلا وعمل جاهداً على التفوق عليها حتى لكأنما العصبية بين عرب البصرة من الأزد وربيعة ، وعرب الكوفة من تميم وقيس ، قد اتخذت فى الإسلام طابعاً جديداً غير طابعها الجاهلى ، فانتهت إلى نوع من التفاخر بالعلم ظهر جلياً بين البصريين والكوفيين فى النحو والفقه ومذاهب الدين والجدال والأدب ونحو ذلك[١] .

٣ — أن العواصف السياسية التى مرت بالكوفة بين القرن الثالث والقرن الثامن الهجريين لا بد أن تكون قد عصفت بتراثها العلمى والفنى فأضاعت كتبها وعفت على آثارها .

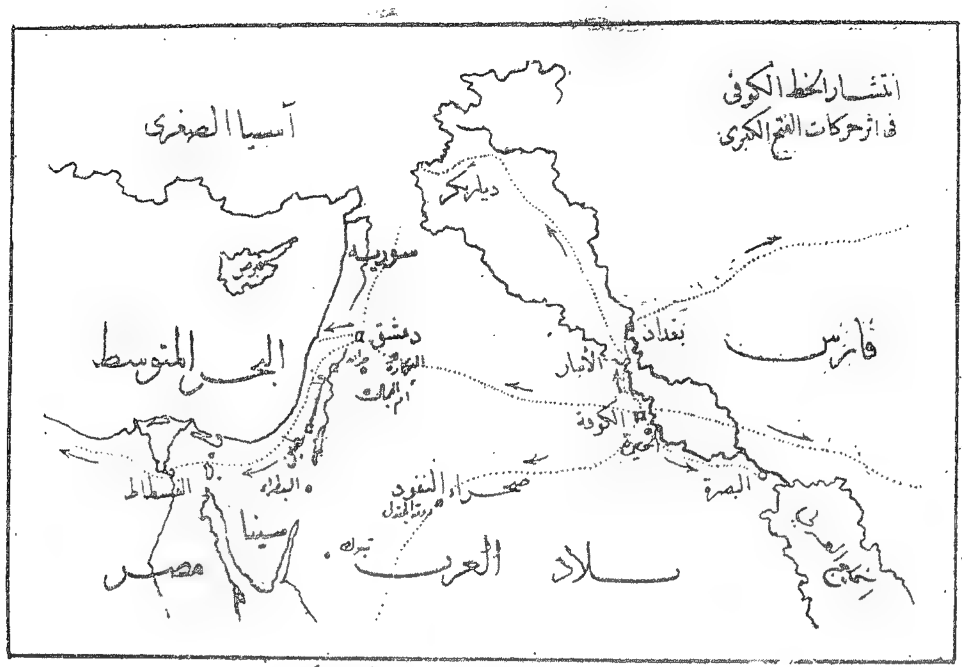
ونستطيع أن نعزو إلى ذلك الخراب الشامل الذى أصاب هذه المدينة زوال آثار الكوفة ومن بينها الآثار الخطية ، تلك الآثار التى كان وجودها — لو أنها بقيت — عظيم النفع فى معرفة حقيقة الخط الذى ينتسب إليها ؛ ومما يؤسف له أننا لا نكاد ندرى شيئاً عن أمر الكتابة الكوفية الأولى فى موطنها الأصلى ، وكل ما استطعنا الوصول إليه فى هذا الشأن جاء بطريق تواتر الرواية أو بطريق الاستدلال .

الخط المعروف بالكوفى :

على أن تسمية الخط بالكوفى ترجع بادىء ذى بدء إلى مألوف العرب الأوائل فى تسمية الخطوط التى انتهت إليهم بأسماء المدن التى وردتهم منها ، فكما عرف الخط عند عرب الحجاز قبل عصر الكوفة بالنبطى والحيرى والأنبارى ، لأنه من بلاد النبط والحيرة والأنبار — ثم بالمكى والمدنى ، لأنه شاع فى أنحاء شبه الجزيرة من هذين الوسطين — وعرف الخط العربى فى وقت من الأوقات باسم « الكوفى » لأنه انتشر من الكوفة إلى أنحاء مختلفة من العالم الإسلامى مصاحباً لانتشار الإسلام .

ويرجح أن يكون انتشار الخط العربى من شبه الجزيرة إلى خارجها قد تم فى عصر ازدهار الكوفة ، لانشغال العرب فى عصر الفتح الأعظم بالحرب وسياسة الدولة الجديدة ، واكتفائهم فى التدوين فى أوائل الفتوحات بلغات البلاد المفتوحة وخطوطها ، فلما ألقى العرب السلاح بعد موجات الفتح العنيفة ، واشتغلوا فى الكوفة بعلوم النحو والأدب والجدال والفقه والدين ، ظهر للكوفة مذهبها فى الكتابة ، لأنها لم تكن لتقبل وهى تنافس البصرة ألا يكون لها فى الكتابة أسلوبها الخاص .

(١) وربما كان ذلك على أثر هجرة عدد من الصحابة إليها عقب واقعة الحرة .



خريطة تبين الطرق التى سلكها الخط الكوفى فى انتشاره الى انحاء العالم الاسلامى.

وقد سبق أن عرفنا أنه قد نشأ للكوفة إلى جانب الخطوط التى انتهت إليها من شبه الجزيرة — وكانت كلها خطوطاً لينة — خط آخر « يابس » شاع فى العالم الإسلامى وعرف دون غيره « بالخط الكوفى » ، وهو نوع من الخطوط الجليلة التى مارستها الكوفة ، استأثر باسمها لأنه ابتكر فيها ، ولم يكن له وجود قبلها ، يتميز هذا الخط بميل إلى التربيع والجفاف والقوة ، وأغلب الظن أن الكوفة وقد بنيت فى إقليم كانت تسوده قبلا ثقافة الآراميين والتدمريين والسريانيين ، وخطوط هؤلاء كما هو معروف من الفصيلة السامية ، لابد أن تكون قد تأثرت بعض كتاباتها بالكتابات الاسترانجيلية السريانية من حيث هيئتها العامة المربعة[1] .

للكوفة خطوط ثلاثة :

وعلى ذلك فالمرجح أنه كان للكوفة نوعان أساسيان من الخط ، نوع يابس ثقيل صعب الإنجاز تأدت به الأغراض الجليلة ، ونوع آخر لين تجرى به اليد فى سهولة ، هو الخط الذى انتهى إلى الكوفة من المدينة ، ويقطع بليونة هذا الخط الأخير دليل من التاريخ استقيناه من كتاب الفهرست[2] ودليل آخر مادى ، هو بردية إهناسية المؤرخة ٢٢ ﻫ من ولاية عمرو بن العاص الأولى على مصر[3] ، فالخط الذى كتبت به هذه البردية هو « الخط المدنى » الذى انتقل من المدينة إلى الكوفة بعد تأسيسها ، ومنذ صارت عاصمة للخلافة ، كما انتقل منها إلى مصر وغيرها من البلدان .

(١) يستفاد ذلك من وجه الشبه بين خطوط المصاحف الكوفية وخطوط الأسفار السريانية — انظر إسرائيل ولفنسون : تاريخ اللغات السامية ص ١٢٩ ، ص ١٥٠ .

(٢) الفهرست ص ٦/٥ « الخط المكى والخط المدنى » .

(٣) رقم ٥٥٨ من مجموعة الأرشيدوق رينر البردية .

هـذا الخط اللين لابد أن يكون قد ظل معروفاً فى الـكوفة ومستعملا بها حتى غدت « الـكوفة » مركز النشاط السياسى (٣٥/٤٠ ﻫ) وعندئذ — لا بد أن يكون هذا الخط ذاته قد استخدم فى أعمال التدوين ، — فبه لا بد أن تـكون قد صدرت المراسيم إلى الأقطار الإسلامية ، وتأدت الأغراض الكتابية العامة ، وهو بلا جدال الخط الذى خدم الحركة الفكرية فى الـكوفة ، فكان وسيلة تسجيل الآراء فى عصر المساجلة العظمى بينها وبين البصرة .

والخط الذى ذاع عن « الكوفة » بحكم مركزها السياسى والثقافى والدينى ، كان فيما حققناه على صور ثلاثة : صورة يابسة صعبة الانقاذ، ثقيلة ، لا يقوى عليها كل إنسان ولا تتطلبها إلا المناسبات الجليلة ، وقد اصطلحنا على تسميتها فى هذا الكتاب بالخط الـكوفى التذكارى[١] — وصورة أخرى مخففة لينة تجرى بها يد الكاتب فى سهولة وإسراع يستطيعها كل إنسان حذق الـكتابة ، هى خط التحرير[٢] — وصورة ثالثة يمكن اعتبارها جمعاً بين النوعين وهى إلى الثقل أقرب ، لم يكن ليقوى عليها إلا قلة من الناس ، تتصف بالرصانة والجلال ، هى خط المصاحف[٣].

ولقد شاع بين الأوربيين تسمية النوع اليابس من الخط العربى « بالكوفى » تناوله نفر منهم بشىء من الدراسة ، وكلهم نظروا فيه باعتباره ظاهرة زخرفية من ظواهر الفن الإسلامى، والقليل منهم من تناوله من الناحية الكتابية البحت .

وسقط من عداد الخطوط التى عرفتها الـكوفة ذلك الخط اللين الذى استخدمته الـكوفة فى التدوين والتحرير لأن بلاداً أخرى غير الـكوفة شاركتها فيه ، وبقى معروفا باسم الـكوفى نوعان :

١ — الخط الـكوفى التذكارى اليابس الذى استخدم فى التسجيل على المواد الصلبة كالأحجار والأخشاب لإثبات الآيات القرآنية والعبارات الدعائية والتأريخ للوفيات وذكر المؤسسين للآثار على مدى القرون الستة الأولى للهجرة ، ذلك الخط المتميز الذى يكون ظاهرة فنية كتابية تسترعى النظر وتثير شغف رجال الفن الإسلامى بهيئتها وجمالها وتستوقف القارىء لعسر قراءتها ، بسبب خلوها من النقط تارة ، وترابط حروفها تارة ، والإسراف فى زخرفتها تارة ثالثة .

٢ — الخط الـكوفى « المصحفى » الذى يجمع بين الجفاف والليونة فى مزيج رائع بينهما ، وقد استخدم فى كتابة المصاحف الـكبرى وظل الخط المفضل لها على طول القرون الثلاثة الهجرية الأولى حتى حل محلة خط النسخ الأتابكى .

هذان الخطان استأثرا باسم الـكوفى وشغلا أذهان المعنيين بهذه الظاهرة الـكتابية « المتفردة » وشدا انتباه طائفة من المشتغلين بالفنون الإسلامية ، وكونا أوكادا يكونان فى الوقت الحاضر فصلا قائماً بذاته من فصول الفن الإسلامى .

---

(١) راجع ما كتبناه فى تقسيمنا للخط الـكوفى ، حيث اصطلحنا على تسمية الخط الثقيل اليابس والخط الذى نقش فى الحجر « الخط التذكارى » .

(٢) وهى بعينها خط المدينة انتهى إلى الـكوفة ثم خرج من هذه الأخيرة مقروناً باسمها جرياً على مألوف العرب فى تسمية الخطوط بأسماء البلاد التى وردت منها .

(٣) وهذا النوع من خطوط الـكوفة هو الذى بقى معروفاً باسمها حتى نهاية القرن الثالث الهجرى ، مستخدماً فى كتابة المصاحف .

الفصل الثالث

الجهود التي بذلت في دراسة الكتابات الكوفية

(١) جهود «فلوري» : الأشرطة الكتابية ذات الزخارف في جامع الحاكم والجامع الأزهر — الأشرطة الكتابية ذات الزخارف في آمد « ديار بكر » — الأشرطة الكتابية في جامع « نايين » وجامع القيروان — محاولة ابتكار قاعدة لتأريخ التحف غير المؤرخة باستخدام أسلوب الكتابة وأسلوب الزخرف — تقسيمه للكتابات الكوفية إلى بسيطة ، ومورقة ، وذات أرضية نباتية ، ومضفرة ، وذات إطار ، وهندسية الأشكال .

(٢) جهود « مارسيه » : كتابات شمال إفريقية والأندلس — دراسة مقارنة لكتابات المغرب الإسلامي — الأشرطة ذات الزخارف الكتابية والنباتية والهندسية — مزاحمة الكتابات اللينة للكتابات الكوفية — بقاء الخط الكوفي في شمال إفريقية حتى القرن السادس عشر الميلادي .

(٣) جهود (ليفي بروفنسال): عنايته بشواهد القبور في أسبانيا العربية — تحليله لبعض كتابات طليطلة وألمرية — كتابات غرناطة اللينة ذات الأرضية النباتية من القرن الثامن الميلادي — أوجه الخلاف في رسم بعض الحروف بين المغاربة والمشارقة — وصفه للحروف الكوفية الاندلسية في عصور مختلفة .

(٤) جهود جان دافيد ڤيل : الأخشاب ذات الزخارف الكتابية — أفريز الكتابة بأسفل السقف بالجامع الطولوني — تأثر طريقه قطع الكتابة بأساليب سامرا الفنية .

(٥) جهود « الهواري » : دراسة أقدم نقشين عربيين في مصر ٣١ ، ٧١ هـ .

(٦) جهود « يوسف أحمد » : أول محاولة باللغة العربية لوصف الخط الكوفي .

استعراض عام للجهود التى بذلت فى دراسة الخط الكوفى والنقوش الكوفية

سهل مهمة الباحث فى علم الكتابات العربية القديمة ما قام به العالم السويسرى « ماكس ڤان برشم » الذى جمع عدداً وافراً من النصوص العربية القديمة التى ترى على العمائر فى سوريا وفلسطين ومصر فى مصنف جليل القيمة هو « جامع الكتابات العربية »(١) ، عاونه فى إنجازه عدد من تلاميذه وعلى رأسهم جاستون ڤييت الذى أتم الجزء الخاص بمصر بعد موت أستاذه (٢) .

ولا يقل شأنا فى هذا الميدان الكتابات مصنف آخر جمع فيه واضعوه كل ما وصل إليه علمهم من النصوص العربية على التحف والعمائر فى أنحاء مختلفة من العالم الإسلامى ، هو السجل التاريخى للكتابات العربية C.I.A. الذى يعزى فضل إخراجه إلى الأستاذ جاستون ڤييت ومعاونيه(٣) .

وجمع لڤى — پروڤنسال عددا من النقوش الأسبانية فى كتابه « النقوش العربية الأسبانية »(٤) ، وكانت دار الآثار العربية بالقاهرة (المتحف الإسلامى الآن) قد جمعت عدداً كبيراً من النقوش الشاهدية المصرية فى المجموعة الكبيرة المعروفة بشواهد القبور(٥) .

هذه الجهود أفادت المشتغلين بموضوع الكتابات العربية ، إذ أمدتهم بوثائق غاية فى القيمة ، مرتبة ترتيباً زمنياً ومصورة ومشروحة بالإيجاز .

ونحب أن نتناول هنا أظهر الجهود الفنية التى بذلت فى دراسة الخط اليابس الذى عرف عند علماء الآثار الإسلامية باسم « الخط الكوفى » ، وهو الخط الذى اصطلحنا على تسميته فى مواضع كثيرة من هذا البحث باسم الخط الكوفى « التذكارى » .

اشتغل بهذا النوع من الكتابة نفر من الأجانب ، كتبوا فيه أبحاثاً تحليلية يمكن اعتبارها فاتحة الاهتمام بهذا النوع من الكتابات العربية ، وعلى رأس هؤلاء جميعاً «فلورى»(٦)، وممن كتبوا فيه بدرجات متفاوتة من حيث القيمة مارسيه Marçais ولڤى — پروڤنسال Lévi-Provençal ، وچان داڤيد ڤيل J.D. Wiell ؛ وكتب يوسف

---

(١) M.V. Berchem, *Corpus Inscriptionum Arabicarum.*

(٢) G. Wiet, *Corpus Inscriptionum Arabicarum,* Egypte, T. II.

(٣) G. Wiet, Combe & Sauvaget, *Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe.*

(٤) Lévi-Provençal Inscriptions Arabes d'Espagne (Texte & Planches).

(٥) *Catalogue Générale du Musée Arabe du Caire, Stèles Funéraires.*

(٦) S. Flury, *Bandeaux Ornementés à Inscriptions Arabes, Amida Diarbekr,* XI siècle, Syria, t. I, pp. 235-249 & 318-328, t. II, pp. 54-62.

—— *Le Décor Epigraphique des Monuments Fatimides du Caire,* Syria XVII, pp. 365-367.

—— *Le Décor de la Mosqué de Nayin,* Syria II, pp. 230 234.

—— *Ornamental Kufic Inscriptions on Pottery,* S.P.A. II, Chapt. 46 B, p. 1769.

أحمد عجالتين فى تاريخ هذا الخط وتطوره(١) وكتب حسن الهوارى مقالين عن أقدم نقشين إسلاميين فى مجلة الجمعية الأسيوية الملكية (٢) ، والحق أن ما كتب هؤلاء قد نبه الأذهان إلى ضرورة العناية بهذه الظاهرة من ظواهر الفن الإسلامى ، وكانت قبل ذلك مغفلة تماماً .

جهود فلورى :

وترجع جهود فلورى الأولى إلى عام ١٩١٢ حين وضع مؤلفه الأول عن زخارف جامع الحاكم والجامع الأزهر(٣) ، ولكنه لم يتعرض إلى الكتابة إلا بقدر ما لها من العلاقة بالزخارف حيث كانت دراسة الزخارف همه الأول ، وهو فى هذه الدراسة المبكرة يعنى بالزخارف النباتية التى تلحق بالحروف فى الأشرطة الكتابية بالجامع المذكور ، ويصف الدور الذى تلعبه هذه الزخارف فى تحلية الشريط الكتابى ، ويذكر أنواع الوريقات النباتية فيها ، ويقارن بعضها بالبعض الآخر ، ويلاحظ فى بعضها قدماً يلحقها بعصر تأسيس الجامع ، ويلحظ فى البعض الآخر شبهاً بزخارف العصر الفاطمى الأخير ، ويبدى أسفه لقلة ما لديه من المادة التى تمكنه من التأريخ لتلك الكتابات ، وهو يدرك فى الجامع الحاكمى أسلوبين متميزين من الكتابة ، أحدهما أقدم من الأخر ، استطاع أن يدرك هذا القدم من طراز الزخرف الذى يلحقه ، وهو هنا يعرض عفوا لشىء من التحليل الكتابى ، قادته إلى ذلك رغبته فى دراسة الزخارف — وهكذا يستطيع الإنسان أن يعثر فى هذا المؤلف على بشائر الدراسات التحليلية للكتابات الكوفية ذات الزخارف(٤) وقد أنضجت الأيام رغبة ظلت تجول طويلا فى نفس فلورى ، فنجده فى عام ١٩٣٠ يتناول الأشرطة ذات الزخارف الكتابية فى « آمد » بالدراسة التحليلية فيحظى الفن الكتابى على يديه بنصيب من العناية(٥) ، وتظهر بجلاء ، ولأول مرة رغبته فى الإفصاح عن الجانب الكتابى فى الأشرطة الكتابية ذات الزخارف النباتية ، مجموعة أشكال .

وهو يرى فى هذه الأشرطة نوعا من أجود مبتكرات الفن الإسلامى وأروعها(٧) ، ويبدى دهشته من إغفال مؤرخى الفنون أمر دراسة هذه الأشرطة الكتابية ، ويعزو السبب فى ذلك إلى أن الكتابة الكوفية عسيرة القراءة صعبة التناول ، ثم يقول : ولكى يفهم الإنسان حق الفهم تركيب الزخرف الإسلامى ، يجب عليه أن يضم إلى التحليل الزخرفى التحليل الأبجدى ، لأن الكتابة والزخرفة تختلطان فى هذه الأشرطة أشد الاختلاط ، كما يرى الدراسة الكتابية ضرورية لتوكيد النتائج التى يحصل عليها الإنسان من دراسته للزخارف المتصلة بها(٣) . ويقرر فلورى أن فن الأشرطة الكتابية بلغ كمال نموه فى القرن الخامس الهجرى — الحادى عشر الميلادى ، واستخلص فلورى من دراسته للزخارف

---

(١) يوسف أحمد : الخط الكوفى — الرسالتان الأولى والثانية — مطبعة حجازى ، القاهرة .

H. Hawary, *The Most Ancient Islamic Monument* Known, J.R.A.S., 1930.

S. Flury, *Die Ornamente der Hakim und Ashar Moschee.*

—— Ibid., pp. 11-15.

S. Flury, *Bandeaux Ornementés à Inscriptions Arabes, Amida Diarbekr*, IX siècle, Syria I, pp. 235-249 & 318-328, II, pp. 54-62.

Syria I, pp. 234-5.

الخطية التى على قبر محمود الغزنوى ، وجود أسلوبين زخرفيين كتابيين شائعين فى أنحاء العالم الإسلامى الشرقى ، أحدهما الكوفى الذى تستقر الكتابة فيه على أرضية نباتية تتكون من فرع نباتى متموج ، والثانى الكوفى المترابط ، أما الكوفى المورق ، وهو أقدم من هذين النوعين ، فقد عرفه العالم الإسلامى شرقه وغربه على السواء(١) .

أشرطة آمد الكتابية :

وهو يرى فى آمد أصلح مكان لدراسة فن الأشرطة الكتابية المزخرفة إذ فيها تتوفر الشروط الواجب توفرها فى الدراسة العلمية المنظمة ، فهناك من الآثار المؤرخة تأريخاً دقيقاً ومن الصفات الفنية العالية ، ووحدة المادة المكتوب عليها ما يساعد على مثل هذه الدراسة ، ويتفق فلورى مع فان برشم فى أن النقوش الروانية والسلجوقية فى آمد تعتبر من من أروع المنتجات الكتابية فى العالم ، ويضيف إلى ذلك أنه لكى يدرس الإنسان أشرطة « آمد » لابد له من دراسة الحروف الأبجدية الكوفية التى أصبحت منذ القرن الحادى عشر الميلادى أدوات خالصة للتحلية ، وخضعت فى تطورها لقوانين الزخرفة الإسلامية خضوعاً تاماً ، ويلاحظ فلورى أن الفن الإسلامى العربى الذى توجد منه أمثلة طيبة فى القاهرة الفاطمية لم تنل الكتابة فيه مثل هذه الصفات الزخرفية الممتازة التى تتصف بها كتابات آمد . ويعترف فلورى بفضل فان برشم فى إمداده بالصور التى اعتمد عليها فى دراساته ، ثم يشرح طريقته فى الانتفاع بهذه الصور فى التحليل الأبجدى ، وطريقته فى تقسيم الحروف إلى مجموعات ، وتفضيله البدء فى كل مجموعة منها بالحرف المفرد لتيسير معرفة صوره الأخرى فى حالة الإبتداء والتوسط والاختتام ، ويوضح طريقة ترتيبه لصور الحروف التى يجمل اللام ألف آخرها خطأ .

وقد آثر فلورى أن يبدأ دراسته لنقوش « آمد » المزخرفة بدراسة نقوش « المقياس » وهى أقدم من تلك بنحو المائة سنة ، وهو يرى فى بساطة نقوش المقياس أساساً صالحا يساعد على إمكان إدراك طبيعة كتابات القرن الحادى عشر الغنية بالزخارف ، ويسترعى نظره فى نقوش المقياس شدة قيام الحروف وانبساطها على مستوى التسطيح ، ويلحظ فيها على بساطتها نوعاً من الزخرف التماثلى الناشىء من تجاور الحروف الطالعة ، وهو لذلك يعتبرها نوعاً من الأشرطة الكتابية الزخرفية ، ويشرح فلورى الكيفية التى تتكون بها العصابة الخطية ، ويتساءل عما إذا كان تكون العصابة الخطية خاضعا لقانون زخرفى معين ، ويقارن كتابات « ميافارقين » بكتابات آمد ويصفها بالقصر النسبى(٢) .

ثم يتناول فلورى كتابات « آمد » المؤرخة ٤٣٦ هـ باسم « الأمير أحمد » فيقول عنها إنها من النوع المورق المتطور تطوراً كبيراً ، يصف حروفها ويتكلم عن الزخارف التى تلحقها ويقارن زخارفها بزخارف جامع الحاكم ، ويشير إلى الزخرفة القوسية التى ترى فى القوائم ، ثم يحللها تحليلا أبجديا(٣) .

ثم ينتقل إلى نقش آمدى آخر مؤرخ ٤٣٧ هـ فيه عناصر زخرفية جديدة، ويصف حروفه ، ويحلله بدوره تحليلا أبجدياً

(١) Syria I, p. 236.

(٢) SYRIA I, p. 239.

(٣) SYRIA I, pp. 242/243.

ثم ينقل إلى كتابة مؤرخة ٤٤٤ ﻫ لا تختلف من حيث أسلوبها الكتابى عن سابقتيها، يدرك فيها تطوراً فى الزخارف ، وهو كعادته يصفها وينوه بزخارفها ويحللها تحليلا أبجدياً[١] .

وقد أجاز فلورى لنفسه بعد هذه الدراسات أن يفرد لآمد أسلوباً كتابياً خاصاً ، وفى سنة ١٩٢٢ تناول فلورى نوعا من كتابات آمد يختلف بعض الشيء عما سبق أن عالجه منها هو النوع المضفر ؛ وقد وجد من المستحسن أن يبدأ بدراسة الكوفى المضفر «فى رادكان» جنوب بحر قزوين المؤرخ ٤٠٧ﻫ لكى يتخذ منه أساساً لفهم كتابات آمد المضفرة[٢] ، وهو فى دراسته لكتابات آمد المضفرة يتعرض لهذا النوع من الكتابات فى مصر فيقول إنه لم يشع فيها إلا بعدم قيام الدولة الأيوبية ، ويذكر بعض أمثلة الكتابات الكوفية المضفرة فى مصر على سبيل المقارنة كمحراب الأفضل فى المسجد الطولونى والكتابة الموجودة بصحن الجامع الأقمر (٥١٩ ﻫ) ومشهد السيدة رقية وقبة أخوات يوسف فى القاهرة .

أشرطة الأزهر الكتابية :

وفى عام ١٩٣٦ يتناول فلورى كتابات الجامع الأزهر بدراسة تحليلية مستفيضة[٣]، نشر فلورى لأول مرة عام ١٩١٢ أول دراسة تحليلية للأشرطة ذات الكتابات التى توجد منها أمثلة كثيرة فى مساجد العصر الفاطمى فى مصر ،وكان تناوله لتلك الأشرطة لا يتجاوز أول الأمر دراسة ما فيها من العناصر الزخرفية النباتية المختلطة بالكتابات ، وكانت الكتابة الكوفية غير معروفة له إذ ذاك ، وبفضل تشجيع « ڤان برشم» ومعونته أخذ فلورى يحس جمال هذه الكتابات التى لعبت دوراً هاماً فى مضمار الفنون الإسلامية .

ويرى فلورى فى مصر أصلح مكان لتتبع تطور هذا النوع من الكتابات على مختلف المواد ، على الحجر والخشب والجص ، ففى القاهرة من الآثار الدينية الكثيرة ذات الأشرطة الكتابية ما يمكن من دراسة الدور الهام الذى قدر للزخارف الكتابية أن تلعبه على العمائر الإسلامية ، ثم يشير فلورى إلى أثر القرن الرابع الهجرى فى تطور الأشرطة الكتابية القرآنية التى بدأت تدخل فى عداد زخارف السطوح[٤] .

* * *

ثم يتعرض فلورى للأساليب الزخرفية التى توجد بمقصورة الجامع الأزهر ، ويحمد للجنة حفظ الآثار العربية إزالتها لطبقات الجص التى كانت تغطى هذه الزخارف فتحجبها عن الأعين ، ويعزو إلى التحليل الكتابى والزخرفى فضل التغلب على مشكله ظلت مستعصية مدة طويلة ، هى مشكلة التأريخ للاصلاحات المتوالية التى أجريت بالجامع المذكور .

وهو يضيف إلى ذلك أن المزخرف الطولونى لم يكن يعتبر الشريط ذى الكتابة عنصراً زخرفياً كما كان يعتبره

---

(١) SYRIA I, p. 244.

(٢) SYRIA II, pp. 54, 55, 56-60, 61.

(٣) SYRIA XVII, pp. 365/376.

(٤) SYRIA XVII, p. "365".

المزخرف الفاطمى[١] إذ لم يكن يعنى مزخرف العصر الطولونى بغير إثبات النص الدينى على شريط الكتابة .

ويرى فلورى أن الأشرطة الكتابية تخفف كثيراً من الملل الذى ينشأ من اجتماع عدة عناصر كلها زخرفية بحث[٢] ثم يتكلم عن زخارف الحائط الشمالى الشرقى فى الأزهر ويذكر أنواع الزخارف النباتية التى تسود فى الأشرطة الكتابية وخارجها ، ويدرك من أنواع الزخارف النباتية «البالمت» ، والزخرفة ذات الوريقات الثلاثة وذات الوريقتين (البتلتين) ، كما يدرك فى هذا الحائط أسلوبين كتابيين يرجع أحدهما إلى خلافة المعز والآخر إلى خلافة العزيز يمتاز الأول عنده بغنى فى الزخارف النباتية ، والثانى بجودة تلك الزخارف مع قلتها ، ويلاحظ فى الأجزاء التى ينسبها إلى عصر العزيز شيئاً من اللين فى الحروف : فى قائم الصاد وقائم الطاء وشكلة الكاف ، وفى حرفى النون والهاء[٣] ، وشيوع النون المرطبة المختتمة والمفردة ، والهاء المشقوقة بخط مقوس نحو اليسار ، وتشابه حرفى الطاء والدال ، وانكباب شكلة الكاف إلى الخلف[٤] .

ويلحظ فلورى أثر الزخارف العباسية فى زخارف الأزهر النباتية (خارج الأشرطة) ، ويدرك قدم زخارف عصر العزيز عن سابقتها ، ولو أنه يعتقد بصفة عامة أن الزخارف النباتية كانت قد بدأت تدخل فى طور التقدم والاكتمال منذ عصر المعز[٥] ، ويشير إلى تطور زخارف الجص فى هذا الحائط ، ذلك التطور الذى يسم الزخارف العربية بوجه عام فى القرن العاشر الميلادى ، ويذكر بهذه المناسبة علاقة هذه الزخارف الجصية بمثيلاتها فى دير السريان[٦] .

أما الحائط الشمالى الغربى الذى يفصل أروقة القبلة عن الصحن ، فقد استطاع فلورى بمعونة ملاحظات فان برشم وأسلوب الكتابة أن يؤرخ لمهارة هذا الحائط بطريقته الإستنباطية الخاصة .

ويدرك فلورى فى هذا الحائط ثلاثة أساليب كتابية من عصور مختلفة أقدمها عنده يرجع إلى عصر العزيز لشدة شبهه بأسلوب الكتابة فى بعض مواضع الحائط الشمالى الشرقى ، ويوجد هذا الأسلوب دائراً حول رأس العقد الفارسى وفوق الحنيتين الزخرفيتين المحيطتين به ، على شكل أشرطة كتابية ، أما كلمتا « الملك لله » المتكررتان على يمين ويسار العقود الفارسية فى شكل شريط مبتور ، فيدل أسلوبهما على طراز مختلف ومتأخر ، وهناك أسلوب ثالث يرى فى شكل أشرطة أفقية فى أسفل (التمبان) ركيك الكتابة ، وهو بلاشك من عصر أكثر تأخراً .

وإن كان من الضرورى أن نستخلص من مقال فلورى هذا شيئاً عن طريقته الخاصه فى دراسة الأشرطة الكتابية ، أمكن أن نقول إنه كان يدرس هذه الأشرطة على اعتبار أنها زخارف إسلامية من نوع لم يفطن إليه مؤرخو الفنون من قبل ، وأنه عنى بها ضمناً وهو يدرس تطور الزخارف النباتية التى تقترن بالكتابة ، ووجد نفسه مضطراً ، وهو يفعل ذلك ، إلى دراسة العنصر الكتابى الذى بدونه لم يكن ميسوراً إدراك التطور الذى أصاب الزخارف النباتية ذاتها ، ولعله كان

---

(١) SYRIA, XVII, pp. 367/8.

(٢) SYRIA, XVII, p. 368.

(٣) SYRIA, XVII, p. 369

(٤) SYRIA, XVII, p. 370.

(٥) SYRIA, XVII, p. 372.

(٦) SYRIA, XVII, p. 372.

ينبغى فى نهاية الأمر أن يقرر لكل عصر أسلوبه الزخرفى الخاص ، ومن ثم أسلوبه الكتابى الخاص ، عساه يستطيع بعد تقرير شىء من هذا القبيل أن يؤرخ للأثر غير المؤرخ بما قد يكون عليه من كتابات وزخارف ، وكذلك التحفة غير المؤرخة .

محاولة اكتشاف قاعدة لتأريخ التحف الزخرفية غير المؤرخة :

وأحدث ما كتب فلورى ما نشره فى مقال فى «موسوعة الفن الإيرانى» عن الكوفى الزخرفى على الخزف(١) ، فى هذا المقال الذى ظهر بعد وفاته بعامين يقول إنه ليس هناك فن استخدم الكتابة فى زخرفة المبانى الدينية والمدنية ، بل وكل ما يمكن أن تقع عليه العين ، بقدر ما استخدمها الفن الإسلامى ، وأنه ليس هناك خط أنسب للزخرفة من ذلك النوع المعروف بالكوفى الذى تتكون من قوائمه وانبساطاته أنواع من التصميمات الزخرفية التى تحلى المساحات .

وفى هذا المقال يقرر فلورى أن شرق العالم الإسلامى أنتج أنواعاً مختلفة من الكوفى المزخرف لم ينتج مثلها غربه(٢).

ثم يقول إنه بينما عنى المشتغلون بالكتابات بالحصول على وثائق خطية بدراسة الكتابات التى تحلى المبانى الدينية ، بأمل إمكان الوصول إلى تأريخ مضبوط لتلك المبانى ، على نحو ما حاول « فان برشم » ، نجد الكتابات التى تحلى منتجات الفنون الفرعية مهملة لا تلقى مثل هذه العناية ، ومعظم هذه الكتابات عبارات دعائية أو تصوفية قل ما يتبين الإنسان فيها اسم الصانع ، ولا يكاد يجد طالب الفنون الإسلامية الذى لا يحذق العلم بهذا النوع من الكتابة ، ما يلقى ضوءاً على هذه التحف ، من حيث زمن صناعتها ، رغم كونها من أبدع ما أنتج رجل الفن المسلم(٣).

وواضح أن غرض فلورى فى مقاله عن «الكتابات الكوفية على الأوانى المزخرفة» هو الوصول إلى خصائص أسلوبية لكل عصر ، بحيث يغدو ممكناً بهذه الخصائص تأريخ القطعة غير المؤرخة تأريخاً أدق وأضبط .

وضع فلورى فى المكان الأول من اهتمامه أن يصل إلى قاعدة خطية ثابتة لكل عصر ، يمكن الإعتماد عليها فى تأريخ التحفة بما عليها من أسلوب الكتابة ، والوسيلة الطبيعية عنده للوصول إلى هذه القاعدة هى الالتجاء إلى الكتابات المؤرخة فى إيران ، ليستخرج منها أنماطاً يقيس بها الكتابات غير المؤرخة (بطريق المقارنة الأسلوبية) ، وبذلك يستطيع أن ينسب الأثر ذا الكتابة والتحفة ذات الكتابة كلاً إلى عصره .

ومن ثم فهو يحصر الكتابات الكوفية فى أنواع ، هى : البسيطة والمورقة وذوات الأرضية النباتية ، ويتحقق من تاريخ كل منها ، ويتعرف خصائصه ، ويقارن الكتابات غير المؤرخة بهذه الكتابات ذات التاريخ ، ليحل بذلك مشكلة من مشكلات الفن الكتابى الإسلامى على الخزف والمنسوجات والمبانى والأحجار القبرية وغير ذلك من التحف والآثار التى تحتاج إلى تأريخ ، لإلحاق كل منها بعصره بطريق الاستدلال .

* * *

(١) S.P.A., II Chapt. 46 B. pp. 1743-1769 "Ornamental Kufic Inscriptions on Pottery.

(٢) S.P.A., II, p. 1743.

(٣) S.P.A., II, pp. 1743/44/48. & 1750-69.

جهود مارسيه :

أما « مارسيه » فى مؤلفه(١) فيتناول الكتابة الكوفية على اعتبار أنها نوع من أنواع الزخارف الإسلامية ، وهو يعرض لها عند كلامه عن الزخارف المعمارية فى عصورها المختلفة ، فيذكر الزخارف الكتابية إلى جانب الزخارف النباتية والزخارف الهندسية ، وهو لا يتعرض لهذه الكتابة بتحليل أبجدى ، وإنما يكتفى بوصفها وصفاً عاماً ، مشيراً إلى ما قد يكون بين بعضها والبعض الآخر من فرق فى الأسلوب أو تفاوت فى درجة الإجادة .

ويجمل أن نشير هنا إلى المواضع التى تعرض فيها «مارسيه» إلى الكتابة الكوفية ، فنجده فى كلامه عن فنون شمال أفريقية فى عصر الأغالبة(٢) يذكر كتابة القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) ، ثم يتناول كتابات شمال أفريقية بكلام عام موجز خلاصته أن تلك الكتابة كانت من البساطة بحيث لم تبلغ أن تكون عنصراً من عناصر الزخرفة ، بعكس كتابات القرن الحادى عشر الميلادى التى غدت عاملا زخرفياً بالغاً حداً بعيداً من الروعة والجمال — كما فى القيروان ، حيث داخلتها الزخارف واختلطت بها اختلاطاً صعب معه أن يعدد الإنسان عناصر الزخرفة الإسلامية دون أن يدخل فيها عنصر الكتابة ، وفى اعتقاده أن ذلك كان بتأثير الشرق الإسلامى ، وعنده أن النضوج الذى انتهت إليه الكتابة حتى أصبحت عاملا زخرفياً ، إنما تم واكتمل فى شرق العالم الإسلامى ، وهو يشارك فلورى الرأى أن كتابات « آمد » فى ديار بكر مثال طيب لما بلغته الكتابة من الإتقان الزخرفى ، وهو ينسب الفضل إلى فلورى فى دراسة كتابات « المقصورة » بجامع القيروان(٢) .

ويتطرق « مارسيه » بعد ذلك إلى وصف الحروف ، ويخص الحروف ذات الزخارف بعناية واضحة ، فيصور منها الحروف الطالعة ، ويبين ما لحق نهاياتها من زخارف(٣) ، ويستعرض على سبيل المقارنة الأسلوبية نماذج من كتابات القيروان الزخرفية وكتابات تونس ومنستير ، ويصف ما فيها من توريق وتعقيد ، ويقارن كتابة القرنين العاشر والحادى عشر الميلاديين بكتابة القرن الثانى عشر ، ويظهر بجلاء كيف انتهى تطور الخط إلى انحطاطه فى مجموعه فى عصر بنى حماد فى الجزائر (٣٩٨/٥٠٠ هـ) وبنى خراسان فى تونس(٥) حيث اختفت من نهايات الحروف الطالعة تلك الوريقات الزخرفية التى كانت تحليها ، وحيث عادت الكتابة ثانية إلى حالة من البداوة تسترعى النظر ، وبلغت ، برغم ذلك ، من التعقيد حداً يصعب معه قراءتها — ؛ وفى القرنين السادس والسابع الهجريين ، مالت الحروف إلى الإستدارة بتأثير الشرق الإسلامى منذ العصر السجلوقى ، وتبدت هذه الظاهرة واضحة فى شواهد القبور(٦) .

وهو فى الفصل الذى يعقده لفن الخلافة الأموية فى قرطبة (القرن الرابع الهجرى — العاشر الميلادى) ، يعرض علينا نماذج من

(١) G. Marçais, *Manuel d'Art Musulman*, T. I, II.

(٢) *Manuel*, T. I, p. 165.

(٣) G. Marçais, *Manuel*. T. I, p. 165/6/7.

(٤) Marçais, *Manuel* I, p. 166, fig. 92.

(٥) Ibid, p. 169.

(٦) أنظر :
Van Berchem, *Inscriptions Arabes de Syrie*; 1897 Notes d'Archéologie, tir. à part du J. Asiatique,

كتابات قرطبة وطليطلة ومدينة الزهراء[١] ، ويقارن بينها على طريقته مقارنة سريعة ، ويخلص من ذلك إلى أن كتابات مدينة الزهراء كانت أكثر ازدهاراً من كتابات قرطبة وطليطلة ، ويأسف أن تكون قلة الآثار القائمة فى مدينة الزهراء سبباً فى حرماننا من ثروة كتابية هائلة ، ويشير إلى أن كتابات عصر خلافة قرطبة كثيرة الشبه بكتابات القيروان فى القرن التاسع الميلادى .

وبنفس الطريقة يعالج « مارسيه » كتابات عصر بنى عباد فى إشبيليه (القرن الخامس الهجرى) ، والمرابطين فى مراكش والجزائر (٤٤٨/٥٤١هـ) والموحدين فى الأندلس وشمال أفريقية (٥٤١/٦٦٦هـ) ، ويرى أنه منذ عصر خلافة قرطبة أخذت الكتابة الكوفية تلعب دوراً هاماً فى الزخارف ، غير أنه يلاحظ أن الكتابة المستديرة بدأت تزاحمها وتغلبها على أمرها ، وكادت مهمة الكتابة الكوفية تقتصر على النصوص الدينية ، وأخذت — كما حدث فى مصر فى العصر المملوكى — فى الإنعزال ، فأصبحت لا ترى فى واجهات المبانى ولا تكتب بها النقوش التأسيسية : كتب بها حول المحاريب كما فى جامع تلمسان ، ونقشت بها العبارات الدعائية الموجزة فى مواضع ثانوية مثل كلمات الله — أعوذ بالله — ولله)[٢] على نحو زخرفى فيه توريق وتخميل وتعقيد (ترابط) يدخلها فى نطاق الموضوعات الزخرفية ، ويقارن « مارسيه » على عادته بين هذه الكتابات وكتابات مدينة الزهراء والقيروان ذات النهايات الورقية (من القرن الرابع الهجرى — العاشر الميلادى) ويسوق أمثلة من كتابات سرقسطة القصيرة القوائم ، والتى تترابط قوائمها فى أشكال هندسية بارعة تكاد تطغى على عنصر الكتابة وتنتهى قوائمها بزخارف ورقية متماثلة — وهذه الكتابة تثبت فى مهارة مقدرة رجل الفن العربى على الجمع بين الزخارف الخطية والهندسية والنباتية فى تصميم واحد[٣] .

وعلى النحو السابق يتكلم مارسيه عن الزخارف الكتابية فى عصر أعقاب الموحدين (من القرن الثالث عشر) إلى القرن الرابع عشر) ، وهم بنو الأحمر فى غرناطة وبنو حفص وبنو عبد الواد فى تلمسان وبنو مرين فى فاس .

ويقول مارسيه ما خلاصته أن رجال الفنون المسلمين لم يستخدموا الكتابة ، ولا سيما الكتابة المستديرة ، بمثل الكثرة والإجادة اللتين تبدوان فى كتابات هذا العصر فى أفريقية والأندلس على السواء ، فهى ، فى كل من المكانين تغطى المساحات الواسعة من سطوح المبانى ، وتـون الأشرطة الكتابية ، قوامها الآيات القرآنية والعبارات الدعائية التى تزجى عادة إلى مؤسس البناء ، وقل بسبب شيوع استعمال الخط اللين استخدام الكتابات الكوفية قلة جعلت منها كتابة تذكارية ، وأشهر الكتابات الكوفية من هذا العصر كتابة المحراب فى جامع « سيدى أبى الحسن » فى تلمسان (٦٩٦هـ) ، والعصابات التى تحلى تيجان الأعمدة فى « مدرسة العطارين » (٧٢٣ هـ) والكتابات الإهدائية التى على باب « شلا» (٧٣٩ هـ) والكتابات التى على الجص والخشب فى مدرسة « أبى العنانية » (٧٥٢/٧٥٦ هـ) وهذه ، على وجه الحصر ، هى آخر الكتابات الكوفيه التذكارية المعروفة من حكم أعقاب الموحدين فى شمال أفريقية والأندلس[٤] .

---

(١) أنظر Marçais *Manuel*, T. I, pp. 268-269.

(٢) أنظر Ibid, p. 404, fig. 232 & p. 405. fig. 233,

(٣) أنظر Ibid, p. 407, fig. 235.

(٤) Marçais, *Manuel*, T. I, p. 631.
Bel, *Inscriptions de Fès*, p. 377/8/79.

أما ملوك « المدجنين » (القرن الرابع عشر الميلادى) فقد استخدموا الكتابة الكوفية المضفرة فى أغراضهم الفنية ، كتبوابها العبارات الدعائية على بعض حوائط « الكزاز » أوالقصر الذى كان أنشأه «بنو عباد» فى إشبيلية على غرار قصر الحمراء فى غرناطة ، ورممه وأعاده إلى حالته الأولى ملوك المدجنين ، ثم سجلوا فوق حوائطه خضوعهم لسلطانهم المسيحى « دون پدور »(١) — وفى استخدام الكتابات الكوفية وأساليب الفن الإسلامى وتفضيله بعد انتهاء حكم العرب المسلمين فى الأندلس دليل واضح على مقدار تأثر الغرب بفنون المسلمين .

وفى عصر « الأشراف السعديين » فى مراكش (٩٥١/١٢٩٠ هـ) اقتصرت مهمة الخط الكوفى على كتابة بعض النصوص القصيرة والعبارات الدينية(٢) ، وأصبح الخط المستدير ذوق العصر ، وانزوى الخط الكوفى وساد الخط اللين بوجه عام .

جهود ليفى بروفنسال :

« أما ليفى پروفنسال » ، فيرى أن شرق العالم الإسلامى أغنى من غربه بالكتابات المؤرخة التى ما تزال فى مواضعها الأولى(٣) ، وفى نظره أن الكتابات المؤرخة الثبتة فى أماكنها خير ما يعين على الدراسة المنظمة المنتجة فى علم الكتابات ، وينتقل بعد ذلك إلىٰ موضوع كتابه الذى جمع فيه الكتابات الأسبانية المعروفة وغالبها شواهد قبور من جهات مختلفة فى أسبانيا العربية ، كقرطبة وأشبيلية وبطليوس وماردة وطليطلة وأبلة وطركونة وألبيرة والقنت والمرية وجيان وغرناطة وغيرها .

وهو يتناول فى المقدمة بعض الكتابات الأندلسية بالتحليل الأبجدى ككتابات قرطبة (من القرن الثالث والقرن الرابع والقرن الخامس للهجرة)(٤) ويعرض نموذجاً واضحاً لكتابات أشبيلية فى القرن الخامس الهجرى(٥) ونموذجاً آخر من كتابات « طليطلة » المزخرفة من القرن ذاته(٦) ، ثم يحلل بعض كتابات طليطلة المؤرخة ٤٣٢ هـ « والمرية » المؤرخة ٥٢٧ هـ(٧) ، ثم يعرض نموذجاً من كتابات « غرناطة » اللينة المؤرخة ٧٤٩ هـ المكتوبة على أرضية من الزخارف النباتية .

كتب ليفى بروفنسال فى مقدمة كتابه شيئاً عن عادة اتخاذ الشواهد لتسجيل الوفاة فى غرب العالم الإسلامى ، تلك الشواهد التى عرفت فى شمال أفريقية باسم « القابريات » ، وفى الأندلس باسم « التأريخ »(٨) ، ثم تعرض لطريقة رسم

---

(١) « عز لمولانا السلطان دون بدور » H. Basset et Lévi-Provençal, *Chella*, p. 31. Marçais, *Manuel* T. II, p. 656 fig. 367.

(٢) مدرسة «الشراطين» فى فاس (لاحظ تكرار كلمتى « الملك لله » بالخط الكوفى فى أعلى العقود) . Marçais, *Manuel*, T. II, pp. 427, 765.

(٣) Lévi-Provençal, *Inscriptions Arabes* Texte et Planchés (LEYDE ... PARIS MCXXXI) 1931, *Introduction*,

(٤) Lévi-Provençal, I.A.E., Intr. p. 30 figs. 1, 2, 3.

(٥) Ibid, p. 31, figs. 4, 5.

(٦ ، ٧) Ibid, p. 33, Figs. 7-8.

(٨) أى التأريخ للوفاة Ibid, p. 24-25.

الكلمات منذ كانت للمغاربة طريقة تختلف عن طريقة المشارقة بعض الشيء فى رسم الكلمات[١] .

وصف بروفنسال الحروف الكوفية الأندلسية فى عصور مختلفة بقدر ما سمح به المقام فى مقدمة كتابه ، وهو فى مواضع منها يحيل القارىء إلى ما كتبه مارسيه وفلورى ، ولا يفوته أن يشير إلى وجود شبه بين كتابات الأندلس فى القرن الرابع الهجرى وكتابات القيروان فى عصر الأغالبة (القرن الثالث الهجرى) ، ويذكر سبق العالم الإسلامى الشرقى إلى زخرفة الكتابة بالأوراق النباتية ، وشيوع الكتابة المستديرة فى الأندلس فى عصر بنى نصر (القرن الثامن الهجرى) .

جهود جان دافيد فيل :

أما «جان داڤيد ڤيل» الذى اضطلع بالجزء الخاص «بالأخشاب ذات الكتابات» من الدليل العام لدار الآثار العربية[٢] ، فانه تناول الكتابات الكوفية بشىء من الوصف الموجز فى مقدمة قصيرة لمجموعة اللوحات ؛ بدأ كلامه بالإشارة إلى بساطة الكتابة الكوفية أول الأمر ، ثم تكلم عن تأثر الكتابة الطولونية على الأخشاب بأسلوب الزخارف « السامرية » من حيث إنفاذها على الخشب بطريقة « القطع المائل » slanting cut ، وهو يستشهد فى ذلك بما يقوله « فلورى » عن تأثر زخارف الجص فى دير السريان بأسلوب سامرا ، وهى معاصرة للزخارف الطولونية[٣] ، وبما يقرره «هرتزفيلد» من تأثر الفن الطولونى بالفن السامرى فيما كتب عن سامرا[٤] ، وهو يصف الحروف الكوفية الطولونية على الأخشاب بالغلظ النسبى ، وبالقصر ، بحيث تبدو ذات مسحة من القوة والثقل ، ويستشهد بإفريز الكتابة الذى يوجد فى أسفل السقف بالجامع الطولونى ، ويعتبره نموذجاً صادقاً للكتابة الطولونية ، ويرى « جان داڤيد ڤيل » ، أن هذا الأسلوب المستحدث فى الكتابة انقضى فى مصر بانقضاء أيام أحمد بن طولون[٥] .

ثم يصف كتابات العصر التالى ، عصر الأخشيديين والفاطميين ، بأنه كان فى مجموعة عصر تجويد ارتقت فيه الزخارف الخطية التى كانت قد أخذت فى الظهور قبيل العصر الطولونى — وهو يلاحظ ميل القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) إلى التوريق ، تلك الظاهرة الزخرفية التى بلغت كمالها فى مصر فى القرن السادس الهجرى — الثانى عشر الميلادى[٦] .

* * *

أما حسن الهوارى فكان قد بدأ فى مجال الكتابات جهداً مشكوراً ، فنشر بحثين تحليلين عن شاهدين من شواهد

---

(١) Lévi-Provençal, *(La Langue des Inscriptions)*, pp. 26-27.

(٢) J. David Weill, *Cat. Gén. du Musée, Bois à Epigraphies*, jusqu'à *l'Epoque mameluke.*

(٣) Ibid, p. VII *Introduction.*

(٤) Ibid, pp. VII & VIII.

(٥) راجع ما كتبناه عن العصر الطولونى « تطور الكتابة فى القرن الثالث الهجرى » .

(٦) يلاحظ أن هذه الظاهرة اكتملت فى مصر منذ القرن التاسع الميلادى (الثالث الهجرى) وأن القرنين العاشر والحادى عشر الميلاديين (الرابع والخامس الهجريين) شهدا أنواعاً من الزخارف تفوق زخارف القرن الثالث بكثير — أما القرن الثانى عشر الميلادى الذى يشير إليه « جان داڤيد ڤيل » فهو فى مصر نهاية الدولة الفاطمية ، وبعبارة أخرى نهاية الزخارف الكتابية ، حيث ساد بعد ذلك الخط النسخى الخالى من الزخارف .

القبور هما أقدم شاهدين معروفين من العصر الإسلامى فى مصر[١] ، نشر الأول فى عدد أبريل سنة ١٩٣٠ من المجلة الآسيوية الملكية ، بعنوان « أقدم أثر إسلامى معروف » مؤرخ ٣١ هـ (٦٥٢ م) من خلافة عثمان ، والثانى فى عدد أبريل سنة ١٩٣٢ من المجلة المذكورة[٢] بعنوان «ثانى أثر إسلامى معروف» مؤرخ ٧١ هـ (٦٩١ م) من خلافة عبد الملك ابن مروان . درس فى البحث الأول منهما علاقة هذا الشاهد المبكر بالكتابات العربية الجاهلية ، وعنده أن نقش القاهرة (٣١ هـ باسم عبد الرحمن بن خير الحاجرى) رابع نقش حجرى معروف ، ثم استخلص منه أبجدية خاصة .

وهو فى البحث الثانى يقارن بين كتابة شاهد ٧١ هـ وشاهد ٣١ هـ ، ويطلعنا على ما فى هذا النقش المؤرخ ٧١ هـ من تحسين ظاهر .

ويعتبر يوسف أحمد أول من أحيا الكتابة الكوفية فى مصر بعد رقدتها الطويلة ، وهو مجود من الطراز الأول ، وله فى هذا الخط آراء ضمنها مجالتين باسم « الخط الكوفى »[٣] ، وعلى يديه تعلمنا حذق قراءة النصوص الكوفية .

---

(١) The most Ancient Islamic Monument Known - (dated A.H. 31, A.D. 652), from the time of the third Calif Uthman. J.R.A.S., pp. 321-333, (April 1930).

(٢) The Cecond Obdest Islamic Monument Known, dated A.H. 71 (A.D. 691) from time of the Omayyad Calif Abd el-Malik ibn Marwan, J.R.A.S. 289, 293 (April 1932).

(٣) نشرتهما مطبعة حجازى القاهرة عامى ١٩٣٠ ، ١٩٣١ .

الفصل الرابع

تقسيم الكتابات الكوفية

* تقسيم الكوفى تقسيماً تقليدياً بحسب هيئته إلى : كوفى بسيط ، وكوفى مورق ، وكوفى ذى أرضية نباتية ، وكوفى مضفر ، وكوفى ذى إطار ، وكوفى هندسى الأشكال .

الخطوط التى صدرت عن الكوفة :

* الأفضل تقسيمها بحسب ما كانت تؤديه من وظائف إلى :

(١) خط التحرير المخفف .

(٢) الخط الثقيل

وتقسيم الخط الثقيل إلى :

(١) كوفى المصاحف (ب) الكوفى التذكارى .

التقسيم التقليدى للكتابات الكوفية

اعتاد مؤرخو الفنون الإسلامية تقسيم الكتابات الكوفية تقسيما تقليدياً إلى الأنواع الآتية :

١ — الكوفى البسيط : وهو النوع الذى لا يلحقه التوريق أو التخميل أو التضفير ، ومادته كتابية بحت ، وقد شاع فى العالم الإسلامى شرقه وغربه فى القرون الهجرية الأولى ، وبقى الأسلوب المفضل فى غرب العالم الإسلامى حتى وقت متأخر ، ومن أشهر أمثلته على ما مر كتابة قبة الصخرة فى القدس وكتابة مقياس النيل فى القاهرة وكتابة الجامع الطولونى ، وغالبية الكتابات التى ترى على شواهد القبور فى مصر وغيرها من بقاع العالم الإسلامى .

٢ — الكوفى المورق : وهو النوع الذى تلحقه زخارف تشبه أوراق الأشجار ، تنبعث من حروفه القائمة وحروفه المستلقية ، وبالأخص الحروف الأخيرة سيقان رفيعة تحمل وريقات نباتية متنوعة الأشكال .

ولقد بدأت ظاهرة التوريق هذه فى صورتها الأولى فى مصر قبل أن يتقدم القرن الثانى الهجرى ، وبلغت فى مصر درجة تبعث على الاعتقاد بأنها صادفت فيها مكاناً مناسباً لنموها واكتمالها وذلك قبل منتصف القرن الثالث الهجرى . ويغلب أن تكون نزعة التوريق هذه قد انتقلت من مصر إلى شرق العالم الإسلامى وغربه ، حيث قدر لها أن تلعب دوراً هاماً فى زخرفة الكتابة ، وأقدم كتابة مورقة شرقى العالم الإسلامى كتابة فى المسجد الجامع فى نايين فى فارس مؤرخة ٢٨٨ هـ ، ويعتبر التوريق الفاطمى غاية ما بلغته هذه الظاهرة فى مصر من النمو والتطور والارتقاء .

ومن أشهر الأفاريز المورقة ما يوجد فى المقصورة فى الجامع الحاكمى من نهاية القرن الرابع الهجرى ، والأفاريز الموجودة فى آمد شمالى العراق .

٣ — الكوفى ذى الأرضية النباتية : (الكوفى المخمل) وتستقر فيه الكتابة فوق أرضية من سيقان النبات اللولبية وأوراقه ، وأشهر أمثلته فى إيران وفى غزنه وفى مدرسة السلطان حسن بالقاهرة .

ويلحق بهذا النوع كتابات تستأثر فيها الحروف بالجزء الأسفل من الأفريز وتشغل الزخارف النباتية كل فراغ يتخلف بعد ذلك .

٤ — الكوفى المضفر (المعقد أو الترابط)(١) : وهو نوع من الزخارف الكتابية التى بولغ فى تعقيدها أحياناً إلى حد يصعب فيه تمييز العناصر الخطية من العناصر الزخرفية ، وقد تضفر حروف الكلمة الواحدة ، كما قد تضفر كلمتان متجاورتان أو أكثر لكى ينشأ من ذلك إطار جميل من التضفير ، وأقدم الأمثلة المعروفة من هذا النوع هى من أوائل القرن الخامس الهجرى ، عرفه شرق العالم الإسلامى وغربه فى وقت واحد تقريباً ، وأقدم أمثلة فى فارس فى قلعة رادكان (٤١١ هـ) وفى تونس فى المسجد الجامع بالقيروان (فى المقصورة وباب المكتبة ٤٣١ هـ) ، ومن أشهر أمثلته وأكثرها

---

(١) وقد سبقت الإشارة إليه عند الكلام عن جهود « سام فلورى » .

تعقيداً فى إيران كتابة فى ضريح « پير – ى – عالمدار » من القرن الخامس ٤١٨ هـ ، ومن أشهر أمثلته فى مصر الأشرطة الكتابية المضفرة فى ضريح الخلفاء العباسيين بالقاهرة ، بالغةً درجة قصوى من التعقيد ، وهى معاصرة لحكم الظاهر بيبرس المملوكى (٦٥٨/٦٧٦ هـ) ، والكتابة المنحوتة فى الرخام فى مدخل جامع الناصر محمد بن قلاون بالقلعة .

والمدرسة المراكشية من أكثر المدارس الكتابية إنتاجاً لهذا النوع وإبداعاً فيه ، ومن أشهر أمثلته هناك كتابات جامع تازة المضفرة ، وجامع « سيدى أبى الحسن » فى تلمسان ٦٩٦ هـ ، وكتابات « باب شلا » الإهدائية ٧٣٩ هـ ، وكتابات مدرسة أبى العنانية ٧٥٢/٧٥٦ هـ ، ومنه كتابات « الكزاز » فى إشبلية باسم سلطان المدجنين « دون پدرو » ، من القرن الرابع عشر الميلادى — الثامن الهجرى .

٥ — الكوفى الهندسى الأشكال : ويمتاز عن بقية أنواع الخطوط الكوفية بأنه شديد الاستقامة قائم الزوايا ، أساسه هندسى بحت ، ولا تزال نشأته غامضة ، وأغلب الظن أن فكرة الزخرفة بالطوب المختلف الحرق فى العراق وفارس والمعروفة « بالهزارباف »[1] هى التى أوحت به ، وهو شائع فى مساجد إيران والعراق .

وأشهر أمثلته فى مصر فى مسجد السلطان قلاوون (٦٨٣/٦٨٤ هـ) ومسجد زين الدين يوسف (٦٩٣ هـ) وتربة أم السلطان المعروفة بتربة الوالدة صاحبة القبتين السلطانيتين بقرافة السيوطى من أواخر القرن السابع الهجرى ، وكتابة فى مسجد البردينى بالداودية فى القاهرة (١٠٢٥ هـ) ، وكثر استخدامه فى العصر التركى الأخير ، وتوجد منه أمثلة فى مساجد فوه ورشيد الأثرية .

ومن سلالات هذا النوع الكتابات الهندسية المثلثة أو المسدسة أو المثمنة أو المستديرة ، والنوع فى مجموعه زخرفى بحت ، وربما تعذرت قراءة عباراته لشدة تداخلها واشتراك حروفها ؛ إلى هذه الأقسام سالفة الذكر اعتاد مؤرخو الفنون الإسلامية تقسيم الخط الكوفى ، وهو التقسيم التقليدى الذى جروا عليه حتى الآن ، اضطروا إلى تقسيمه على هذا النحو لأنهم جعلوا الشكل أساس التقسيم ، ولهم كل العذر فى ذلك لأنهم تناولوه على اعتباره عنصراً من عناصر الزخرفة .

[انظر مجموعة أشكال ١]

* * *

ونحن نريد أن نخالف فلورى ومن نحا نحوه من مؤرخى الفنون الإسلامية فى تقسيم الكتابة الكوفية إلى الأنواع التى مر ذكرها ، ونرى من الأفضل تقسيم الكتابة التى صدرت عن الكوفة ، لا على أساس من هيئتها ، وإنما بحسب ما كانت تؤديه من أغراض .

ومن ثم فنحن نقسم الكتابات التى صدرت عن الكوفة إلى الأنواع الآتية :

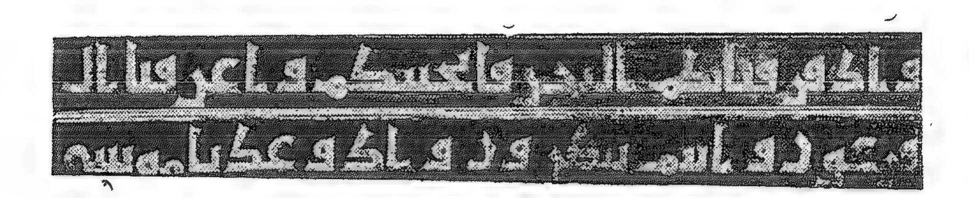
١ — خط التحرير المخفف ، أو خط « الديونة » والتدوين .

٢ — الخط الثقيل اليابس نوعاً ، أو الخط التذكارى .

٣ — خط المصاحف .

---

(١) وتتكون زخارف « الهزارباف » من وضع الطوب المختلف الحرق فى أوضاع رأسية وأفقية بحيث تنشأ من ذلك أشكال هندسية وكتابية لا حصر لها .



شكل ١ — (أ) كوفى بسيط على أرضية غير مزخرفة : الشريط الكتابى الدائر بأسفل السقف بالجامع الطولونى ، من القرن الثالث الهجرى .



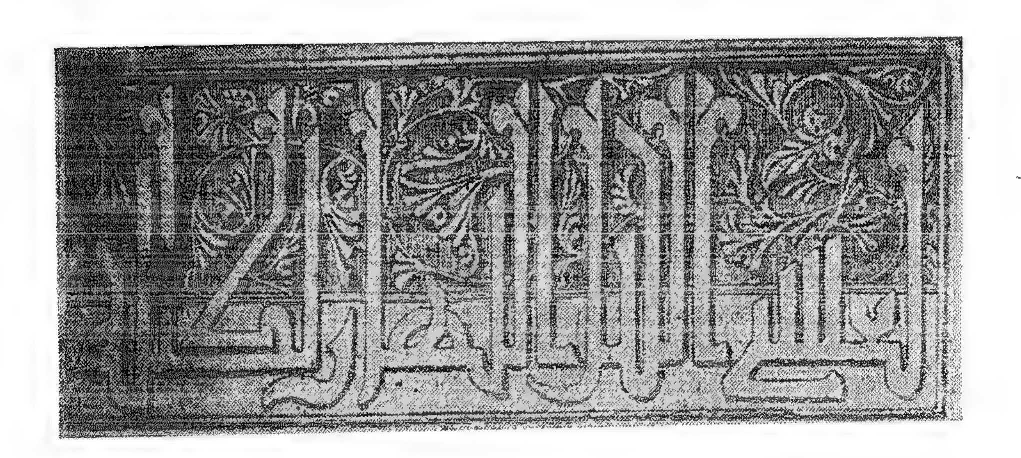
شكل ١ — (ب) كوفى مورق تنبعث فيه الأوراق النباتية من صلب الحروف ، مقصورة جامع الحاكم بأمر الله ، القاهرة ، القرن الرابع الهجرى



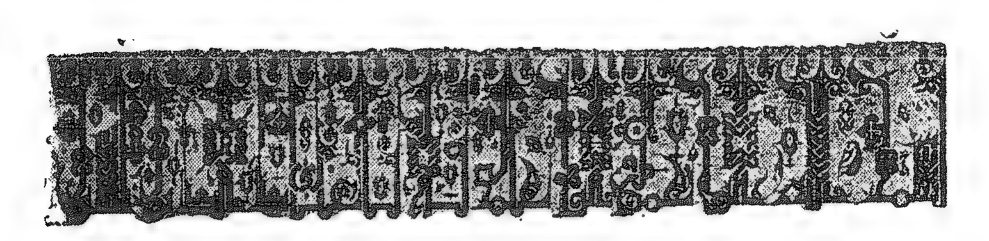
شكل ١ — (ج) كوفى يرتكز على أرضية نباتية مكونة من فروع نباتية لا تتصل بالحروف إيران ، القرن الرابع الهجرى — العاشر الميلادى .



شكل ١ — (د) كوفى ذو أرضية نباتية ، تستأثر فيه الحروف بالجزء الأسفل من الكتابة وتشغل الزخارف كل فراغ يتخلف بعد ذلك — نسيج إيرانى من القرن الثالث الهجرى



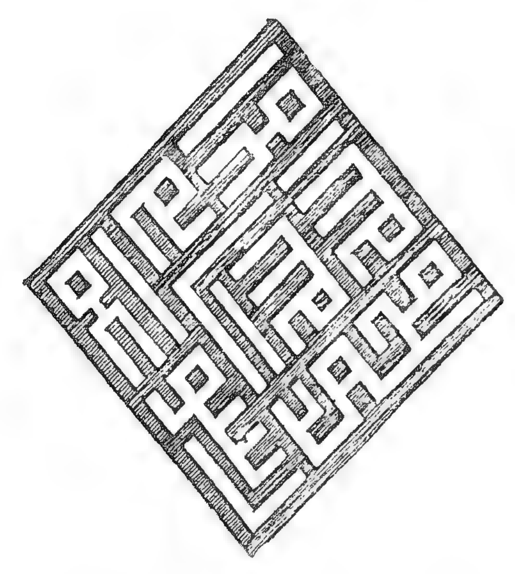
شكل ١ — (هـ) شريط كتابى بالخط الكوفى ، يرى حول المحراب فى جامع تلمسان الكبير ، تستأثر فيه الكتابة بالجزء الأسفل من الأفريز وتغطى الزخارف النباتية فراغ الجزء العلوى — من القرن الرابع الهجرى ، نقلا عن « مارسيه »



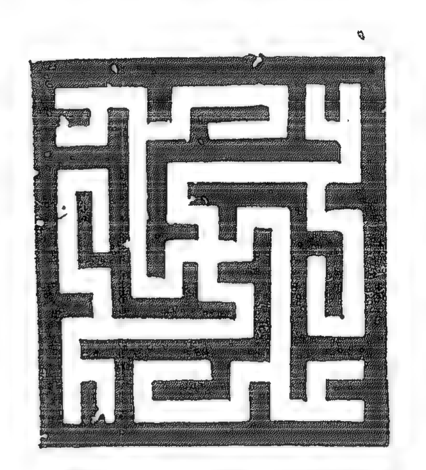
شكل ١ — (و) كوفى مضفر بالغ التعقيد من ضريح پير — ى — عالمدار ، إيران القرن الخامس الهجرى ، الحادى عشر الميلادى



شكل ١ — (ز) الكوفى ذو الإطار — كتابات باب « شلا » الإهدائية ٧٣٩ هـ حيث
تترابط قوائم الحروف لتكون إطاراً زخرفياً



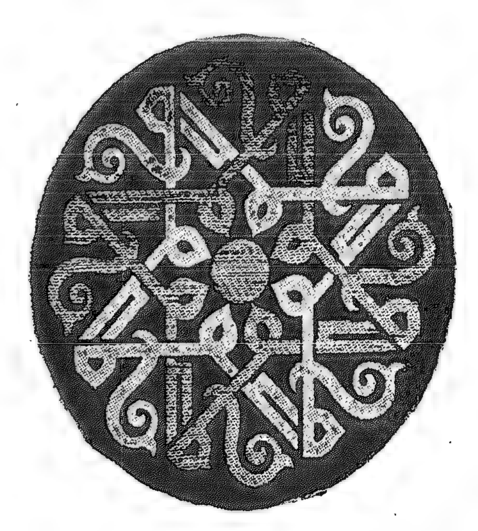
شكل ١ — (ط) كوفى مربع شائع الاستخدام
فى تحلية المبانى الطوبية
والفسيفساء الرخامية فى إيران
— عرف فى مصر فى
العصر المملوكى



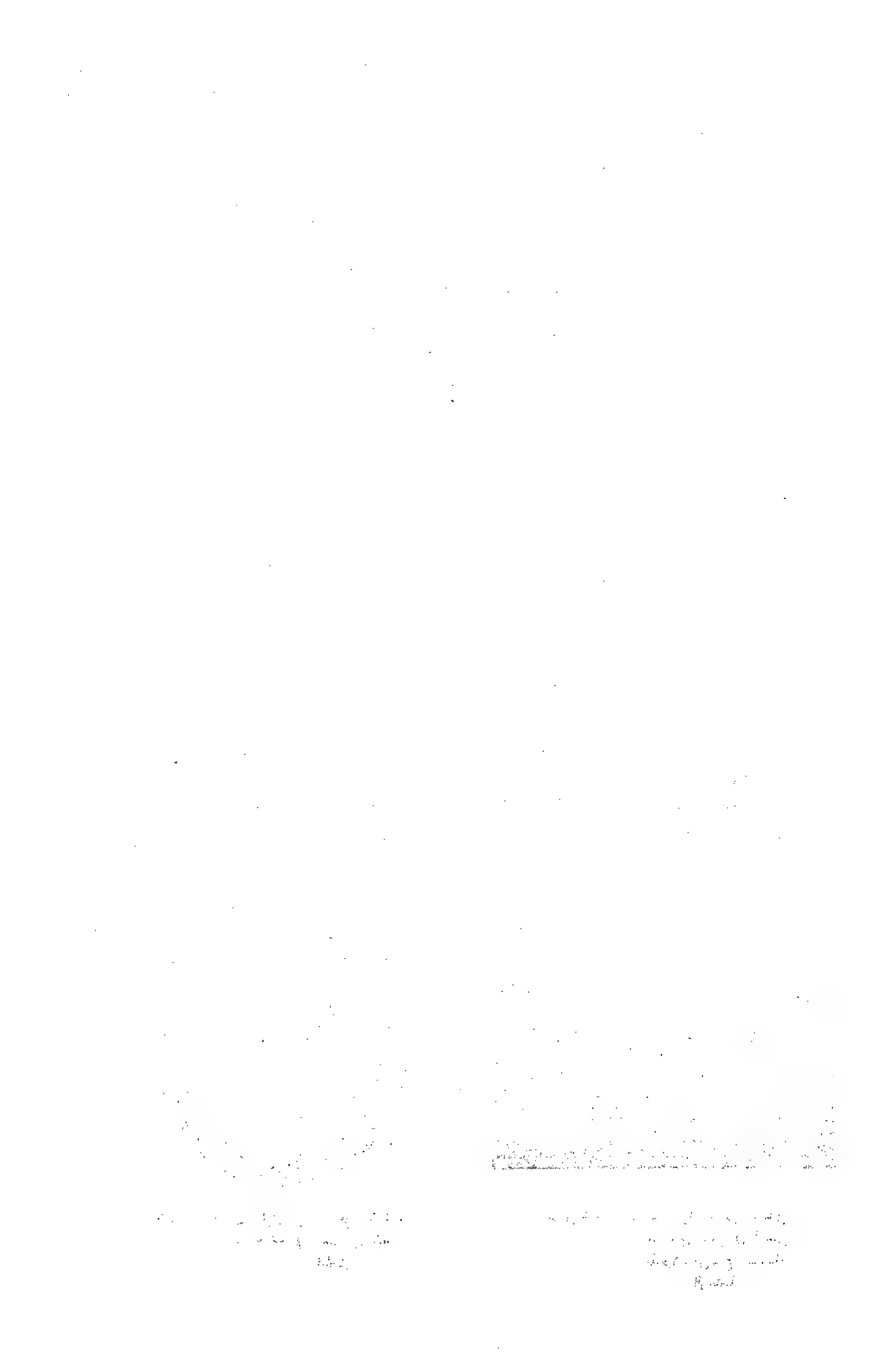
شكل ١ — (ح) كوفى مربع شائع الاستخدام
فى تحلية المبانى الطوبية
والفسيفساء الرخامية، عرف
فى مصر فى العصر المملوكى.



شكل ١ — (ك) كوفى مرتب داخل مستطيل
عرف فى مصر فى العصر
المملوكى، من نوع الفسيفساء
الرخامية



شكل ١ — (ى) كوفى مرتب داخل دائرة،
عرف فى مصر فى العصر
المملوكى



الفصل الخامس

خط التحرير المخفف

* خط التحرير المخفف خط قائم بذاته — ليس اشتقاقاً من الكوفى الثقيل — خط التحرير المخفف أقدم وجوداً من الكوفة — خط مدور سريع الإنجاز استخدم فى الأغراض اليومية والأغراض العلمية .

* كتب به على البردى أول الأمر — استخدم للنسخ فى الأوراق — خدم الحركة العلمية فى الكوفة إلى جانب حركة التدوين — عرف باسم خط الديونة والتدوين .

* جروهمان يجلى غوامض هذا الخط بدراسته لمجموعة من أوراق البردى — ويخدم بهذه الدراسة التاريخ السياسى والاجتماعى لمصر الإسلامية ، كما يخدم تاريخ الفن الكتابى .

خط التحرير المخفف

يمكن أن نرجع أقدم الكتابات العربية الإسلامية إلى أصلين إثنين هما التدوير والتربيع[1]، رأيناهما يظهران جنباً إلى جنب منذ بداية القرن الأول الهجرى (السابع الميلادى)، وما من شك فى أنهما أقدم وجوداً من الإسلام، وأنهما يرجعان إلى أصول جاهلية نلمحها فى النقوش النبطية التى عثر عليها شمالى الحجاز وجنوبى دمشق[2].

وقد ثبت من مقارنة كتابات القرن السابع الميلادى (الأول الهجرى) بالكتابات النبطية المتطورة فيما بين القرنين الثالث والسادس الميلاديين أن التدوير والتربيع ظاهرتان متلازمتان وأصلان ثابتان من أصول الكتابة العربية فى جاهليتها وإسلامها.

ومن ثم فنحن لا نستطيع أن نذهب مع الذاهبين الذين يقولون بأن خط التحرير المخفف (اللين) متطور عن الخط الثقيل المربع، ولا نستطيع أن نؤمن بالنظرية التى تقول بأن خط النسخ (اللين) تولد عن الخط الكوفى «المربع» وأن واضع خط النسخ هو «ابن مقلة» وزير الخليفة العباسى «المقتدر» المتوفى سنة ٣٢٤ هـ.

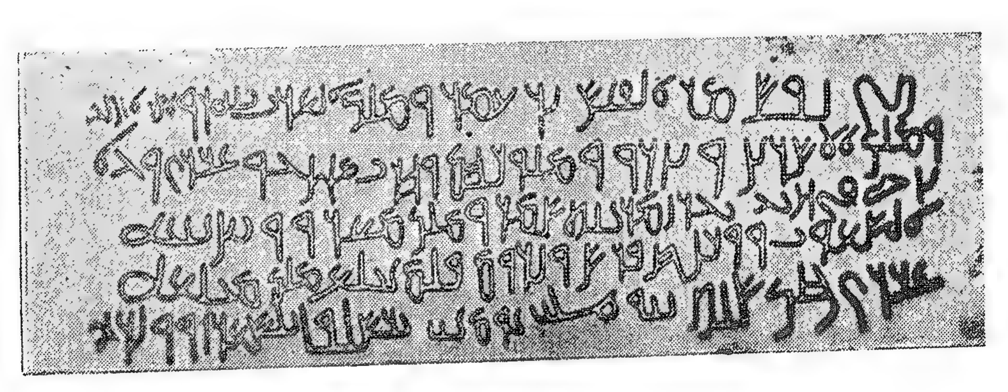
---

(١) ويسميان أحياناً «التقوير والبسط».

(٢) انظر النقوش النبطية الآتية لترى كيف يظهر التربيع والتدوير معاً فى النقوش العربية الجاهلية.



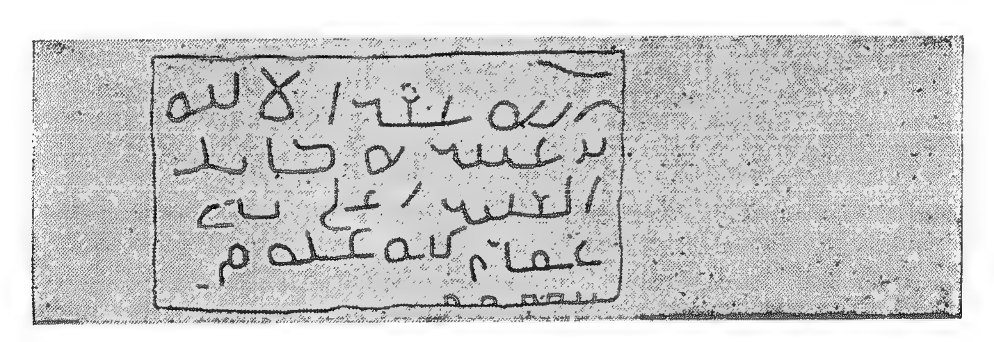
نقش نبطى عثر عليه فى «أم الجمال» من القرن الثالث الميلادى
تغلب عليه مسحة التربيع



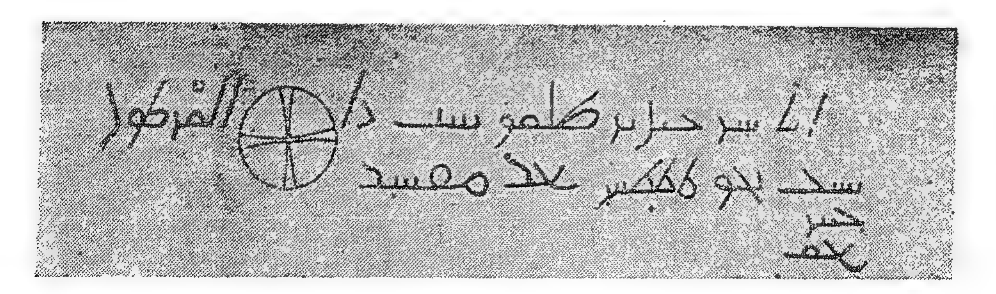
نقش «النمارة» النبطى الذى يرجع إلى سنة ٣٢٨ ميلادية، وحروفه جمع بين التربيع والتدوير

ولقد عثرنا على بردية مؤرخة ٢٢ هـ فى مجموعة الأرشيدوق رينر[1] بالخط اللين ، هذه الوثيقة تقطع بشيوع الخط اللين وتداوله منذ ٢٢ هجرية ، وهى أقدم وثيقة بردية معروفة ؛ وهكذا يقوم الدليل على استقلال الخط اللين عن الخط اليابس وعلى معاصرته له منذ بواكير نشأته فى الكوفة التى أسست بين عامى ١٨ ، ١٩ هـ ، بل لقد نستطيع أن نجزم بسبقه عليه ، هذا الخط اللين استخدم فى تأدية الأغراض اليومية ، لأنه يؤدى الغرض على وجه أسرع وبطريقة أطوع — وفى مجموعة « مورتز » وثيقة هامة تؤيد ما نذهب إليه[2] بدأها الكاتب بالخط اليابس ، وقد تجلت فى سطورها الأولى عناية شديدة أخذ الكاتب نفسه بها أول الأمر ، غير أنه ما لبث أن أسرع فانعدمت الرصانة التى كانت بادية فى رسم الحروف لمجرد تحرره من الدقة التى أخذ نفسه بها ، فمالت سطوره ، ولم يعد ما بينها متساوياً ، واستدارت الحروف ولانت ، واستحال الجفاف الذى كان يميزها إلى تدوير ، ودل ذلك على أن الخط الذى يكتب فى شىء من السرعة يستدير برغم إرادة الكاتب .

ومن ثم كان خط التحرير مستديراً بطبعه ، لأن تأدية الأغراض اليومية لا تحقق مع الإبطاء ، ولعل اجتماع هذين الخطين معاً فى وثيقة واحدة يؤيد وجودهما جنباً إلى جنب فى زمن واحد ، أحدهما ، وهو الكوفى المربع اليابس كان يستخدم حين يتوفر الوقت لدى الكاتب . والآخر — وهو الخط المستدير اللين الذى كان يستخدم فى تأدية أغراض الحياة اليومية ، بالسرعة والسهولة اللتين تتطلبهما عادة تلك الأغراض العاجلة ، شكل(٢) بردية هشام المؤرخة ٩١ هـ .



نقش آخر عثر عليه فى « أم الجمال » يرجع إلى القرن السادس الميلادى ، يجمع بين التربيع والتدوير



نقش نبطى باسم « شرحبيل بن ظالمو » عثر عليه فى حران ، مؤرخ ٥٦٨ ميلادية وحروفه جمع بين التدوير والتربيع ، وشبهها كبير بالكتابات العربية المبكرة

(١) انظر جروهمان ، مجموعة الأرشيدوق «رينر» البردية — الجزء الثانى ص ٢٢
Rainer's Collection (P.E.R.F.) p. 22, no. 558.
وهذه الوثيقة مرقومة باللغتين الإغريقية والعربية وهى إيصال باستلام أغنام صادر من عامل لعمرو بن العاص على أهناسية عام ٢٢ هـ

(٢) Moritz, Arabic Palaeography, p. 114.



شكل (٢) بردية « هشام » المؤرخة ٩١ هـ — مجموعة أوراق البردى المحفوظة بدار الكتب المصرية بالقاهرة

لوحة [١] أبجدية للخط اللين « خط التحرير المخفف » مستخلصة من مجموعة الأرشيدوق رينر البردية

(١) ألالف فى مختلف أشكالها وأوضاعها فى هذا الخط ، منفصلة ومتصلة (٢) الباء وأختاها التاء والثاء فى حالات الابتداء والتوسط والانتهاء (٣) الجيم وأختاها الحاء والخاء فى حالات الابتداء والتوسط (٤) الدال وأختها الذال فى حالات الاتصال (٥) الراء وأختها الزاى فى حالات الانفراد والاتصال (٦) السين وأختهـا الشين فى حالات الابتداء والتوسط والانتهاء (٧) الصاد وأختها الضاد (٨) الـكاف (٩) العين وأختها الغين (١٠) الفاء وأختها القاف فى حالات الابتداء والتوسط والإفراد — الحرف الأخير قاف مفردة . (١١) الـكاف فى حالات الإفراد والتوسط (١٢) اللام فى حالات الإفراد والتوسط والانتهاء (١٣) الميم فى حالات الإفراد والتوسط والانتهاء (١٤) النون فى حالاتها المختلفة (١٥) الهاء فى حالات الابتداء والتوسط والانتهاء (١٦) الواو (١٧) اللام ألف (١٨) الياء فى حالتى التوسط والإفراد .

تطور الكتابات العربية (٤ م — ٩ م)

الحروف الهجائية	الحروف النبطية — القرن ٤ م — نقش النمارة	الحروف العربية على الأحجار والبردى والصنج والسكة — القرن ٦ م — نقش زبد وحران	القرن ١ هـ (٧ م) — الأحجار	القرن ١ هـ (٧ م) — البردى	١ هـ (٧ م) — ٣ هـ (٩ م) — الصنج الزجاجية — المفرد	الصنج الزجاجية — الأول	الصنج الزجاجية — الأوسط	الصنج الزجاجية — الأخير	١ هـ (٧ م) — ٣ هـ (٩ م) — السكة — الأموية	السكة — العباسية
ا	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	—	—	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ب	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ج	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	—	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
د	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	—	—	[illegible]	[illegible]	[illegible]
هـ	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
و	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	—	—	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ز	[illegible]	----	—	[illegible]	[illegible]	—	—	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ح	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	—	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ط	—	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ى	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ك	[illegible]	—	[illegible]	[illegible]		[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ل	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
م	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	—	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ن	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
س	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ع	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	—	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ف	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ص	—	—	[illegible]	[illegible]	[illegible]	—	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ق	[illegible]	—	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ر	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	—	—	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ش	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ت	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
لا	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	—	—	[illegible]	[illegible]	[illegible]

لوحة [١] — ا — دراسة مقارنة للكتابات اللينة — الحروف العربية كما تطورت منذ اشتقاقها من الحروف النبطية فى العصر الجاهلى حتى القرن التاسع الميلادى (الثالث الهجرى) ، كليشيه الدكتور عبد الرحمن فهمى أمين المتحف الإسلامى بالقاهرة

ولعلنا نستطيع بهذا أن نحدد الصلة بين هذين النوعين من الخط ، ولقد أوضحنا أنهما منذ الحلقات الأولى من القرن الأول الهجرى كان يعاصر بعضهما بعضاً ، وأنهما يرجعان معاً إلى أصول جاهلية ، وأيدنا قولنا هذا بدليل مادى هو الوثيقة سالفة الذكر التى أمدتنا بها مجموعة مورتز — ولا ندع هذا المجال حتى نؤيد ذلك بدليل تاريخى يقدمه لنا « القلقشندى » فى صبح الأعشى على لسان الشاطبى صاحب الأبحاث الجميلة فى شرح العقيلة (المتوفى ٥٩٠ – ١١٩٤ م) الذى يرجع الخط الكوفى إلى أصلين : هما التقوير والبسط[١] ثم يقول : « وعلى ترتيب هذين الأصلين الأقلام الموجودة الآن »[٢] .

وصاحب الأبحاث الجميلة هذا مؤلف عاش قبل القلقشندى وعنه أخذ الأخير تقسيمه للخط الكوفى (أى الخط الذى عرفته الكوفة) إلى هذين النوعين ، ومن هذا نفهم أن الخط الكوفى كان ينقسم منذ وضع صاحب الأبحاث الجميلة مؤلفه إلى تقوير وبسط ، فهذا الخط المقور (المستدير) الذى أسميناه خط التحرير المخفف ، خط عرفته الكوفة منذ قامت ، وهو خط قديم قدم الخط المبسوط ذى الزوايا المعروف باليابس .

وقد أمكننا أن نستخلص أبجدية لهذا النوع من مجموعة البردى المنسوبة إلى الأرشيدوق رينر ، نثبتها هنا للاستعانة بها على إمكان قراءة الأوراق البردية (اللوحة رقم ١) .

وقد يكون هذا القدر من التدليل كافياً للقضاء على النظرية القديمة التى ظلت تقول إن الخط اللين (المستدير) سلالة من الخط الكوفى اليابس (ذى الزوايا) ، ومما لاشك فيه أن هذا الخط المخفف (اللين) هو الأصل فى الكتابة المستديرة التى انتهت إلينا باسم الخط النسخى .

وهناك من يذهب إلى تسمية خط التحرير المستدير الذى عرفته الكوفة بخط النسخ[٣] بمعنى خط النقل ، وتلك تسمية لا بأس بها لهذا النوع الذى كانت تتأدى به الأغراض اليومية المختلفة وأغراض العلم ، وقد قصد بهذه التسمية على الأرجح تمييز هذا النوع عن النوع اليابس الذى لم يكن يصلح من الوجهة العملية للنسخ والنقل .

ويرى بعض مؤرخى الفنون أن الكوفى ذا الزوايا نوع محرف عن الخط الكوفى المستدير[٤] ، وإن صح ذلك كان الخط المستدير أسبق وجوداً من الخط ذى الزوايا ، وهو ما لا نرى أن نوافق عليه ، لأن ثمة من الدلائل ما يؤيد وجودهما متجاورين متعاصرين فى مراحل حياتهما المختلفة .

وقد تناول الأوراق البردية بالجمع والترتيب والقراءة الأستاذ «جروهمان» الذى عنى بدراسة مجموعة الأرشيدوق رينر البردية[٥] ، والجزء الثالث منها خاص بالأوراق البردية العربية كما عنى بدراسة مجموعة دار الكتب المصرية ، وقد أظهرتنا

---

(١) المقور : هو اللين (أو المستدير) وهو ما تكون عراقاته وما فى معناها منخسفة منحطة إلى أسفل ، كالثلث والرقاع ونحوهما ، والمبسوط المعبر عنه باليابس هو مالا انخساف ولا انحطاط فيه .

(٢) القلقشندى : صبح الأعشى ، الجزء الثالث ص ١١ .

(٣) نسخت الكتاب نسخاً من باب نفع — نقلته المصباح المنير « مادة نسخ » .

(٤) Pope, S.P.A., p. 1717.

(٥) Corpus Papyrorum Raineri, *Serie Arabica* (Vindobonae, 1923).

دراسته لأوراق البردى العربية على كثير من غوامض الحيـــاة فى مصر الإسلامية منذ عام ٢٢ هـ حتى العصر الفاطمى(١) وقد كان اكتشاف هذه الوثائق البردية هادياً عظيم الأثر فى جلاء بعض نواحى التاريخ المصرى الإسلامى(٢)، حيث أطلعت المؤرخين على صحائف بالغة الأهمية عرف عن طريقها الكثير من دقائق الحـالة الاقتصادية والمعيشية والمهنية والإدارية فى العصور الإسلامية الأولى، ولا شك فى أن تلك المجموعات البردية التى يسر الأستاذ جروهمان قراءتها، أصبحت الآن بفضل ترتيبها وتجلية نصوصها مصدراً من أعظم المصادر فى تاريخ مصر الإسلامية؛ وقد كان اكتشافها بما عليها من الخطوط اللينة داحضـــاً للنظرية القديمة التى عاشت واعتنقها الكثيرون حتى وقت متأخر، والتى تقول إن ابن مقلة (٢٧٢/٣٢٨ هـ) هو مخترع خط النسخ، ويقصدون به الخط اللين أو الخط المستدير بأنواعه(٣).

* * *

ظلت الكتابات البردية فى مصر تدون باللغتين العربية واليونانية حتى بطل عام ٧٢٨م استعمال اليونانية فى التدوين — ولم يأت عام ٧٣٢ للميلاد حتى كانت اليونانية قد اختفت تماماً، واقتصر كتاب الدواوين على كتابة النص العربى وحده، والفضل فى ذلك راجع إلى الرغبة فى تعريب الدواوين، تلك الرغبة التى انتهت بالمكاتبات الرسمية إلى لغة واحدة هى العربية — ولم يلبث النص العربى أن تدرج من الاختصار الذى كان يكتب به عادة إلى التطويل الوفى بالغرض.

وكانت المكاتبات التى من هـذا النوع تـكتب على درج البردى(٤) أو الرق أو الجلد، حتى دونت على الورق فى العصرين العبـاسى والمملوكى، وتحتوى مجموعة دار الكتب من الأوراق البردية على مراسلات دونت باللغتين العربية واليونانية (bilingual)، وحجج وشهادات وإقرارات وعقود زواج وغيرذلك .. أما مجموعةمورتز فتحوى عدداً لا بأس به من الخطابات والعقود والمخالصات إلى جانب كثير من أوراق المصاحف من عهود مختلفة وبعض النقوش الحائطية.

وقراءة الكتابات العربيـة على البردى عسيرة، وكثيراً ما تكون الكلمات عرضة لتأويلات فى المعنى بسبب عسر قراءتها — فلا يكون القارىء متأكداً من أن شخصاً بذاته كان فيما مضى « دقاقاً » أو « زقاقاً » لتشابه الدال والزاى فى هذا الخط(٦)، فاذا ما كانت نهاية الدال الأخيرة طويلة نوعاً التبست بالكاف، وكذلك يحدث اللبس بين الراء والدال وهما حرفان يسهل الخلط بينهما فى هذا الخط.

هذا ويحدث أن تكتب يد ثقيلة « دالا » فى بداية كلمة، فيظنها القارىء (واواً) ولا يفطن إليها — انظر اللوحة [١]، واللوحة [١] — ا.

---

(١) Société Royale Egyptienne de papyrologie, *Etude de papyrologie*, I,

(٢) محاضرة للأستاذ جروهمان بالجمعية الجغرافية الملكية فى أبريل سنة ١٩٣٠ عن أوراق البردى العربية.

(٣) راجع ما يقوله فى هذا الشأن البارون ده ساين De Slane فى كتاب: Rise of the North Arabic Script, p. 34.

(٤) الدرج: الملف الكامل، والطومار قطع من الورق يساوى ١ : ٦ من الدرج — أنظر المقادير التى يكتب بها فى القراطيس (الأوراق) فى كتاب الصولى « أدب الكتاب » ص ١٤٨.

(٥) محاضرات جروهمان فى الجمعية الجغرافية الملكية عن أوراق البردى العربية المحفوظة بدار الكتب المصرية المحاضرة، الثانية ص ٤.

(٦) محاضرات جروهمان: عن أوراق البردى العربية ص ٦.

ويكون الأمر أشد عسراً فى حالة أسماء الأعلام لخلو هذا الخط من النقط ، وقد استطاع جروهمان ، بفضل ما أتيح له من وفرة المادة وكثرة المقارنات ، أن يتغلب على كثير من صعوبات الكتابة البردية ، وكان ذلك من حسن حظ مؤرخ الحالة الاجتماعية فى مصر فى العصر الإسلامى ومن حسن حظ مؤرخ الفن الكتابى على السواء ، فقد أمدت هذه الوثائق التاريخية أولهما بحقائق لم تكن معروفة من قبل ، وأمدت الثانى بوثائق خطية قيمة غاية القيمة عن كتابة التدوين .

الفصل السادس

خطوط المصاحف

* أقدم الخطوط استعمالا فى تدوين القرآن الخط المكى والخط المدنى ـ شيوع تدوين القرآن فى القرن الأول الهجرى .

* المائل والمشق والمحقق .

* صفة هذه الخطوط .

* أقدم كتاب الخط الثقيل فى العصرين الأموى والعباسى .

* اختراع الأقلام فى العصر العباسى وبقاء الخط الكوفى الثقيل الخط المفضل فى تدوين القرآن .

* تضيق الورق وتزييف الخطوط .

* المغاربة يبتكرون خطاً يخالف خطوط المشارقة .

* سقوط الخط الكوفى من عداد خطوط المصاحف وشيوع كتابة المصاحف بالخط اللين .

خطوط المصاحف

يقول ابن النديم « لم يزل الناس يكتبون على مثال الخطوط القديمة إلى أول الدولة العباسية ، فحين ظهر الهاشميون اختصت المصاحف بهذه الخطوط »[1] .

ويذكر صاحب الفهرست[2] من خطوط المصاحف المكى والمدنى بأنواعه (التم والمثلث والمدور) والكوفى والبصرى والمشق والتجاويد[3] والسلواطى والمصنوع[4] والمائل والراصف والأصفهانى والجلى والقيراموز[5] .

مما تقدم نعلم أن الناس ظلوا يكتبون بالخط القديم حتى أول الدولة العباسية وعندئذ اخترعت الأقلام ، وخصت المصاحف بالخط القديم ، وعرفت من خطوط المصاحف هذه الأنواع التى يذكرها ابن النديم ، وعلى الرغم من معرفتنا بهذه الأنواع ، فإنه ليس فى استطاعتنا أن ننسبها إلى أزمانها لأننا لم نعثر لها على أمثلة مؤرخة نستطيع بدراستها أن نعلم شيئاً عن صفاتها ، اللهم إلا نماذج قليلة من الخط المائل وخط المشق .

ونحن نرجح أن يكون أقدم الخطوط استعمالا فى تدوين القرآن الخط المكى والخط المدنى ، ثم خط الكوفة وخط البصرة ، وتبع ذلك بقية الأقلام التى اخترعت بقصد التحسين والتجويد ، يؤيد ذلك ما يذهب إليه نولدكه[6] من أن مصحف عثمان كان بالخط المكى ، وكان مصحفا ابن مسعود وأبى موسى بن قيس بالخط الكوفى ، وأولهما كان بالكوفة قاضياً وأميناً لبيت المال وثانيهما كان حاكما للبصرة ثم للكوفة بعد عام ١٧ هـ .

ويظن أن الخط المصحفى « المائل » تطور للخط المكى لأنه يشبهه من حيث نزعته إلى استلقاء حروفه وانضجاعها ، ويرجحون أنه استعمل فى القرن الثانى الهجرى فى إثر الخط المكى ، ويدللون على قدمه بخلوه من النقط وحركات الإعراب ، شكل (٣) — لوحة [٢]

أما خط « المشق » المصحفى[7] فأهم صفاته المط والمد ، ويرجحون أنه كان يكتب بسرعة ، تطول استمداداته الأفقية على حساب

---

(١) الفهرست ص ٨ سطرا ٢٤/٢٥ .

(٢) الفهرست ص ٦ سطرا ٧/٨ (خطوط المصاحف) .

(٣) خط التجاويد أو التجويد — خط جميل منقوط ، أنظر : موسوعة الفن الإيرانى ج ٢ ص ١٧١٧ .

(٤) الخط المصنوع كما يؤخذ من لفظة خط يبذل فيه الكاتب قصارى ما يستطيع من حسن الصنعة .

(٥) القيراموز — قيل هو خط العجم ، وقيل إنه ابتكر فى القرن العاشر الميلادى ، وهو الأصل فى خطوط العجم جميعاً ومنه الناصرى والمدور — أنظر الموسوعة سالفة الذكر المجلد الثانى ص ١٧١٧ : أنواع الخطوط الفارسية ، أما السلواطى والراصف فلا نعلم شيئاً من وصفهما ، ويرجح أن يكون الخط الجلى نوعاً من خط الثلث كتبت به المصاحف فى العصر المملوكى — أما الأصفهانى فهو فارسى كما يفهم من لفظه .

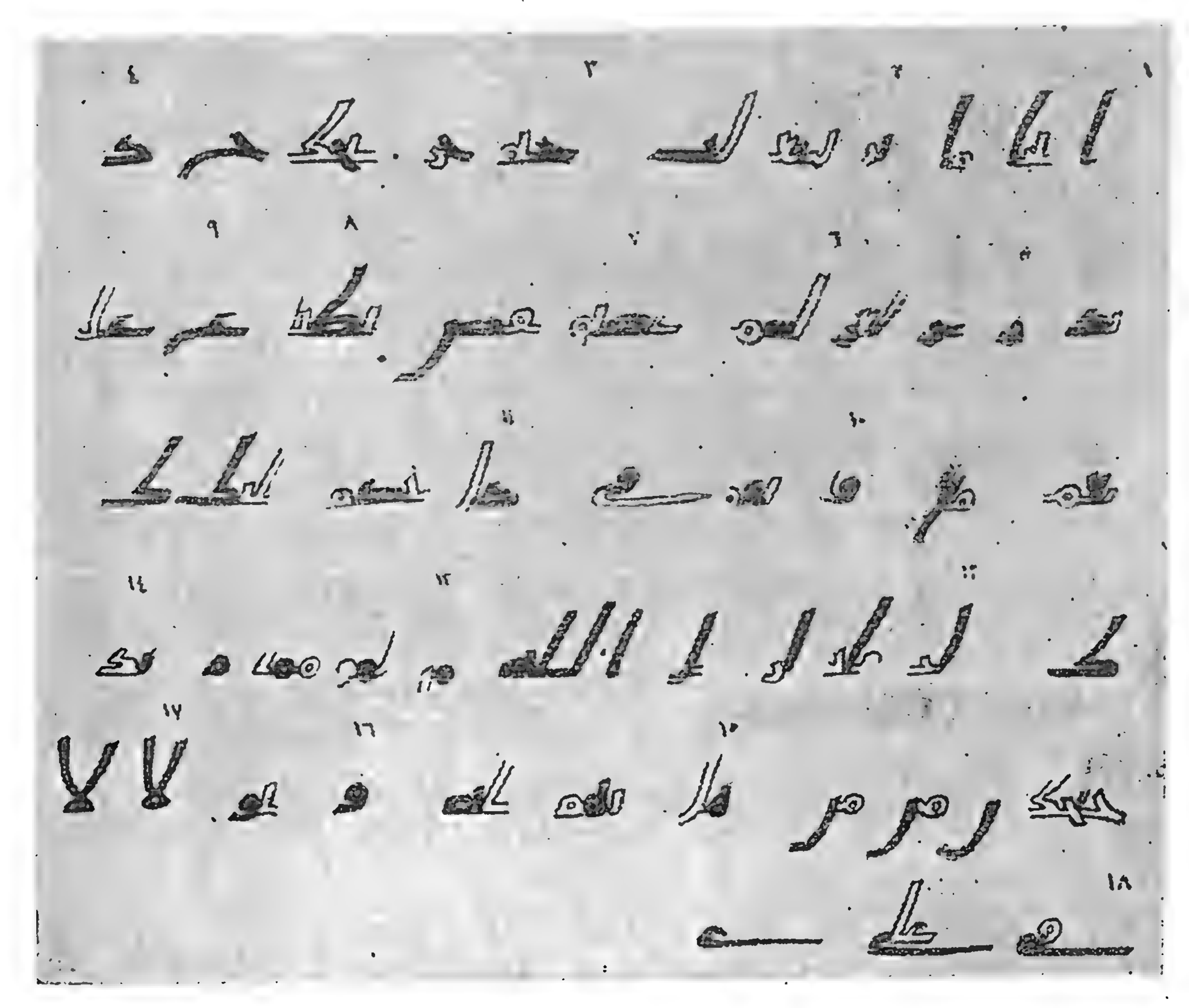
(٦) نولدكه : تاريخ القرآن .

(٧) مشق فى القاموس بمعنى أسرع — يقال مشق فى الكتاب يمشق مشقاً إذا أسرع الكتابة ، والمشق فى اللغة عمل الشىء بسرعة ، مشقت الإبل الكلأ إذا أكلت منه بسرعة — الصولى أدب الكتاب ص ١٢٣ .

شكل (٣) خط المصاحف « المائل » — نموذج من مجموعة « مورتز » من القرن الثانى الهجرى

ارتفاع أصابعه ، ويضيق ما بين سطوره تبعاً لذلك ، ويعاب عليه إفراط فى الاستمداد يجعله أقرب إلى الصنعة منه إلى الطبيعة وجمالها الفنى ، وينسبون إلى عمر بن الخطاب قوله « شر أنواع الخطوط المشق »[1] ، وإن صح ذلك استطعنا أن نضع هذا النوع من الخط فى زمن واحد مع أقدم خطوط المصاحف وهما الخطان المكى والمدنى ، وعلى الرغم مما يقال من خلو هذا النوع من الجودة بسبب الإسراع فى كتابته ، فاننا نجد منه أمثلة طيبة فيها كثير من الجمال وحسن الأداء ، شكل (٤) — لوحة [٣] .

على أن ما فى هذا الخط من التمطيط والمد قد أدى برغم استهجانه غرضين ، أحدهما إمكان إحداث التساوى بين أطوال السطور ، وثانيهما اتخاذ هذا التمطيط وسيلة من وسائل التجميل فى الخطوط الكوفية عامة والفاطمية بصفة خاصة ، فقد كثرت فيها ظاهرة التمطيط والاستمداد ؛ وزادت الرغبة فى تجميل هذا الخط الممطط فى القرنين الرابع والخامس الهجريين ، واتخذ لكتابة الرسائل ، وله قواعد خاصة بما يمط من الحروف وما لا يمط[2] ، ومن تلك القواعد « التوازن » الذى يجب أن يراعى



لوحة [٢] أبجدية مستخلصة من مصحف كتب بالخط الكوفى « المائل » — مجموعة « موريتز »

(١) الصولى : أدب الكتاب ص ١٢٣ .

(٢) ابن درستويه — كتاب الكتاب — ص ٦٩ و ٧٤ .

فى تقسيم حروف الكلمة الواحدة إلى مجموعات يقع بينها الاستمداد ، ومنها عدم قابلية بعض الحروف للاستمداد كالكاف واللام الوسطيين .

ومن المرجح أن يكون الخط الذى شاع استعماله لكتابة المصاحف هو المحقق[1] الذى نستطيع أن نستخلص من وصف القلقشندى له أنه خط مبسوط[2] ينتمى إلى الأسرة الكوفية ولما كانت نشأته بالعراق ، كان من الضرورى أن يأخذ من صفات الخط اليابس الشىء الكثير ، وكان من الطبيعى كذلك أن تكون له سلالتان ، إحداهما بها مسحة من



شكل (٤) كوفى المصاحف المعروف باسم « المشق » عن « نابيا أبوت » القرنان ٢/٣ هـ

(١) المحقق — فى الأصل اصطلاح عام يقصد به الخط الذى صحت حروفه وبدا فيها التناسب ، وكان استعماله عادة فى الأمور الجسيمة ، وهو بهذا المعنى عكس الخط « المطلق » الدارج الذى كان يستعمل فى الأمور التى يحتاج إنفاذها إلى إسراع .

(٢) القلقشندى : صبح الأعشى ، الجزء الثالث ص ١٥ ، ٥١ ، ٥٣ .

التربيع أكسبتها فخامة مناسبة لتدوين القرآن(١) شكل (٥) — لوحة [٤] ، والأخرى أخف وأكثر تدويراً استخدمت فى الأغراض الكتابية العامة دون القرآن ، وهى ما عرف بالمحقق الوراق(٢).

وكثر استخدام الخط المحقق عامة فى عصر المأمون حين كثر الوراقون(٣) الذين استخدموه فى نسخ القرآن ، ويرجح أن يكون هذا الخط قد نال تجويداً ظاهراً على يد ابن البواب الذى ينسبون إليه خطأ أنه مخترعه .

وفى هذا الخط قرمطة واضحة بين كلماته وسطوره ، وإجادة ظاهرة فى رسم الحروف وتناسب ملحوظ فى أبعادها .



لوحة [٣] أبجدية مستخلصة من مصحف كتب بالخط الكوفى المسمى « المشق » من القرن الثانى أو الثالث الهجرى

---

(١) السلالة الأولى من المحقق كما يفهمه القلقشندى ، والثانية هى المحقق فى نظر الصولى ، على أنه يذكر أن « المحقق » خط دقيق تظهر فيه الصنعة وعكسه « المطلق » أو الدارج الذى يستعمله العامة.

(٢) وهو الخط الذى استخدمه الوراقون فى النسخ عنقاً جارياً على أصول محررة وثابتة ، وليس عادياً دارجاً .

(٣) الوراق إما تاجر الورق أو الناسخ عليه أو كلاهما — ابن خلدون الجزء الأول من المقدمة ص ٢٠٥ وما بعدها .

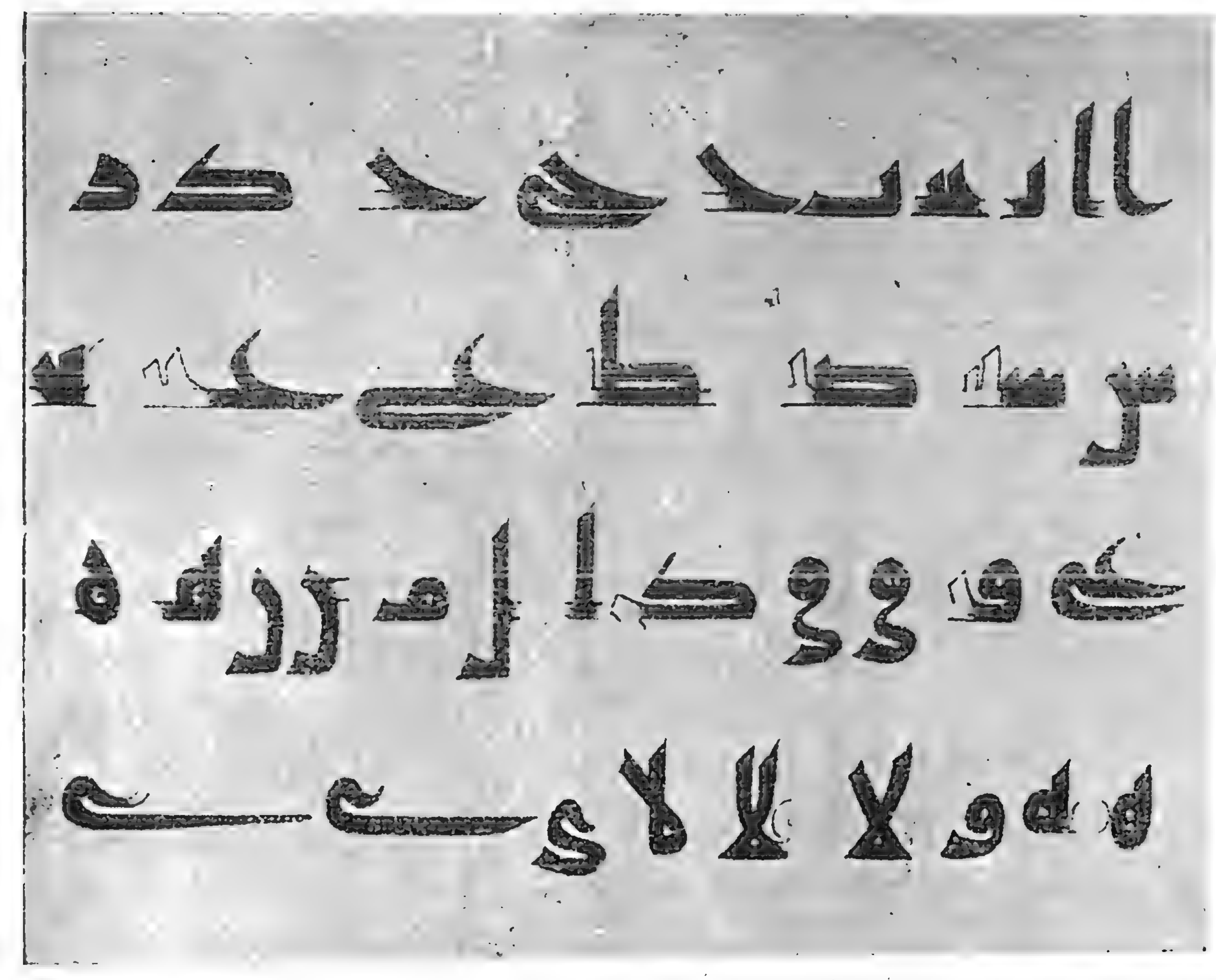
وقد استطعنا أن نستخلص لخطوط المصاحف المحققة أبجدية من مصحف وارد من جامع عمرو ومحفوظ بمعرض دار الكتب المصرية بخط « أحمد بن الإسكاف » الوراق ، مرقوم (١١٣ مصاحف) ، مستمينين فى الوقت ذاته بما تحتويه مجموعة مورتز من نماذج الخط المحقق ، وهو الخط الذى استعمل أكثر من غيره فى تدوين القرآن ، وهو النوع الذى كان يستسيغه الذوق الإسلامى العام لكتابة آى الذكر الحكيم — راجع اللوحة [٤].



شكل (٥) كوفى المصاحف المعروف باسم « المحقق » من مجموعة « مورتز » بدار الكتب المصرية بالقاهرة ، من القرن الثانى الهجرى .

هذا — وليس لدينا الآن وصف صحيح دقيق « لخط البصرة » وكل ما عرفناه عنه جاء ذكره عند القلقشندي حين عرض لذكر « خشنام البصري » الذي كان يكتب المصاحف في عصر الرشيد ، والذي كان يعتبر من كبار الخطاطين ، والذي يصف ابن النديم « ألفاته بأنها كانت ذراعاً شقاً بالقلم »(١) .

ولسنا نستطيع أن نتصور خطاً تكتب به المصاحف تكون ألفاته بهذا الكبر ، وإنما نستطيع أن ندرك أن خط خشنام البصري كان على كل حال كبير الحجم فخماً يملأ العين ، على أننا نخطىء الخطأ كله إذا اعتقدنا أن خط البصرة كانت له هذه الصفة — صفة الكبر — فليس يبعد أن يكون خشنام هذا بصرياً كتب في بغداد بخط من خطوط العراق ، ونحن لا نجد بين أيدينا في واقع الأمر مثالاً نرجع إليه ، فنحن مضطرون والحالة هذه إلى الحدس في شأن هذا الخط — نعم ، لقد سجل لنا ابن النديم شيئاً من أوصافه ، لكنه القليل الذي لا يروى الغلة ، وقد كان يظن أن القلم الكوفي هو القلم الذي استعمل وحده لكتابة المصاحف ، ولكن ثبت لنا من قول صاحب الفهرست أن أقلاماً أخرى استعملت لهذا الغرض(٢).



لوحة [٤] أبجدية مستخلصة من مصحف كتب بالخط الكوفي « المحقق »
من مجموعة مورتز — دار الكتب بالقاهرة (القرن ٢/٣ هـ)

(١) ابن النديم — الفهرست ص ٧

(٢) يذكر ابن النديم خمسة عشرة كاتباً نسخوا القرآن بغير الخط الكوفي ، أحدهم فارسي هو أبو محمود الأصفهاني الذي عاش قبل ابن النديم بقليل .

غير أننا لم نعثر فى الحقيقة على نماذج من هذه الخطوط المختلفة يمكن أن تؤيد بها ما نذهب إليه ، وكل ما استطعنا أن نعثر عليه من النماذج إنما هو لخط المشق والخط المحقق والخط المائل ، وهى خطوط فيها مسحة من التربيع ، وشبهها كبير بالحروف السريانية . ويذهب البعض إلى أن القوم الذين استعاروا من السريان « الشكل والنقط » يضبطون بهما القرآن، لابد أن يكونوا قد تأثروا فى الوقت نفسه بخطوط السريان ذاتها ، فبدت على خط المصاحف مسحة من التربيع والتمطيط هى من ظواهر الخط السريانى .

وأقدم كتاب الكتابات الثقيلة والشعر والأخبار للوليد بن عبد الملك هو « سعد » الذى كان يكتب القرآن ، وهو الذى حلى حائط القبلة فى مسجد النبى بالمدينة بالخط الذهب من « والشمس وضحاها إلى آخر القرآن » وكان يعجب بخطه كثيراً « عمر بن عبد العزيز » ، ولولا ما كانت تتطلبه كتابة المصحف بأكمله بمثل هذا الخط الثقيل من مساحة ، لأنجز سعد مثل هذا المصحف[1] .

ومن كتاب المصاحف المشهورين الذين يوصفون بحسن الخط «خالد بن أبى الهياج» و«مالك بن دينار الفارسى»[2] ويقولون أول من كتب أيام بنى أمية « قطبة » وإليه يعزى استخراج الأقلام الأربعة ، الجليل والطومار والثلث والثلثين واشتقاق بعضها من بعض .

يقول صاحب الفهرست « وكان قطبة أكتب الناس على الأرض بالعربية ، ثم كان بعده الضحاك بن عجلان الكاتب فى أول خلافة بنى العباس الذى زاد على قطبة ، فكان بعده أكتب الخلق . ثم كان بعده إسحق بن حماد الكاتب فى خلافتى المنصور والمهدى ، فزاد على الضحاك ، ثم عدة من تلامذته منهم يوسف الكاتب الملقب « لقوة » الشاعر ، وكان أكتب الناس فى أيامه ، ثم إبراهيم بن الحسين الذى زاد على يوسف ، ومنهم شقير الخادم ، ثم كانت « ثناء » الكاتبة ، ثم عبد الجبار الرومى ، والشعرانى ، والأبرش ، وسليم الكاتب خادم جعفر بن يحيى ، وعمرو بن مسعدة ، وأحمد بن أبى خالد ، وأحمد الكلبى كاتب المأمون ، وعبد الله بن شداد ، وعثمان بن زياد ، ومحمد بن عبد الله الملقب بالمدنى ، وأبو الفضل صالح ابن عبد الله بن عبد الملك التميمى الخراسانى ، والبربرى المحرر الذى كان يعلم المقتـــدر ، هؤلاء كتبوا الخطوط الأصيلة الموزونة التى لا يقوى عليها أحد[3] .

ومن كتاب المصاحف المشهورين خشنام البصرى الفارسى و « مهدى الكوفى » ، وكانا فى أيام الرشيد ، يقول صاحب « الفهرست » ولم ير مثلهما إلى حيث انتهينا[4] .

أما « خشنام » فكانت ألفاته — كما قدمنا — ذراعاً شقاً بالقلم[5] ، ومنهم كذلك « أبو حُدَىّ » ، وكان يكتب

---

(١) ابن النديم — الفهرست ص ٦ .
(٢) الفهرست ص ٦ .
(٣) ابن النديم — الفهرست ص ٧ .
(٤) الفهرست ص ٧ .
(٥) الفهرست ص ٧ .

المصاحف اللطاف فى أيام « المستعصم » ، وهو من كبار الكوفيين وحذاقهم ، وغير هؤلاء من الكوفيين المشهورين ابن أم شيبان ، والمسحور وأبو حميرة وأبو الفرج(١) .

أما الوراقون الذين كتبوا المصاحف بالخط المحقق وخط المشق وما شاكل ذلك فمنهم أبو حسان ، وابن الحضرمى وابن زيد والغريانى وابن أبى فاطمة وابن مجالد وشراشير المصرى، وابن سير وابن حسن المليح والحسن بن النعـــالى وابن حديدة وابن عقيل وابن محمد الأصفهانى وأبو بكر أحمد بن نصر وابنه أبو الحسن ، وقد رآهم جميعاً صاحب الفهرست(٢) .

ولم يزل الناس يكتبون على مثال الخط القديم(٣) حتى أول الدولة العباسية حين اختصت المصاحف بهذه الخطوط ؛ وحين وجد خط يسمى « العراقى » وهو المحقق الذى يسمى الوراقى ، ولم يزل يزيد ويحسن حتى انتهى الأمر إلى المأمون فأخذ أصحابه وكتابه بتجويد خطوطهم فتفاخر الناس فى ذلك ، وظهر « الأحول المحرر » من صنائع البرامكة العارف بمعانى الخط وأشكاله فتكلم عن رسومه وقوانينه وجعله أنواعاً .

ولما رتب هذا الـكاتب الأقلام جعل أولها « الأقلام الثقال » التى منها قلم « الطومار » وهو أصلها عنده ، وكان يكتب به فى طومار شأم(٤) بسعفة ، وربما كتب بقلم غليظ ، وكانت تكتب به الـكتب إلى الملوك .

ومن أشهر من كتب إطلاقاً من الوزراء «أبو أحمد العباسى بن الحسن» و «أبو الحسن على بن عيسى وأبو على محمد ابن على بن مقلة »(٥) (٢٧٢ هـ — ٣٢٨ هـ) الذى وزر للمقتدر والقاهر والراضى ، وأخوه عبد الله الحسن وقد نسجا على منوال أبيهما مقلة الذى يقول ابن النديم أنه رأى مصحفاً بخطه(٦) .

وأقدم ما لدينا من المصاحف مصحف بدار الـكتب المصرية أصله من جامع عمرو ، وهو مكتوب بالخط الـكوفى على الرق ، خال من الشكل والنقط وأسماء السور وذكر عدد الآيات ، وكل تلك دلائل على قدم هذا المصحف(٧) ، ومصحف آخر مكتوب على رق بالخط الـكوفى بقلم أبى سعيد الحسن البصرى سنة ٧٧ هـ (٦٩٦ م) ، وهو مضبوط بالشكل على طريقة أبى الأسود الدؤلى (٨) .

---

(١) وأبو الفرج معاصر لصاحب الفهرست .

(٢) الفهرست ص ٧ — ابن خلدون فى المقدمة ص ٢٠٥ وما بعدها (الوراقون) .

(٣) الخط القديم فيما نرى هو الخط الذى كان مستخدماً فى التحرير وكتابة المصاحف والـكتـــابة على الأحجار والمواد الصلبة قبل العصر العباسى ، وقد قسمناه إلى خط التحرير المخفف ، وخط المصاحف على اختلاف أشكاله ، والخط اليابس الثقيل « التذكارى » .

(٤) الطومار ١ : ٦ من الدرج بفتح الراء — والدرج الملف الـكامل ، والسعفة جريد النخل .

(٥) يقول ابن خلـكان ، الوفيات ج ٣ ص ٧١/٢٦٦ ، « ثم انتهت جودة الخط وتحريره على رأس الثلاثمائة إلى الوزير أبى على محمد بن على بن مقلة وأخيه عبد الله ، قال صاحب « إعانة المنشىء » وولدا طريقة اخترعاها ، وكتب فى زمانهما جماعة فلم يقاربوهما ، وتفرد أبو عبد الله بالنسخ ، والوزير أبو على بالدرج وكان الـكمال فى ذلك للوزير ، وهو الذى هندس الحروف وأجاد تحريرها ، وعنه انتشر الخط فى مشارق الأرض ومغاربها ثم أخذ عن ابن مقلة « محمد بن السمسمانى » و « محمد بن أسد » وعنهما أخذ الأستاذ أبو الحسن على بن هلال المعروف بابن البواب ، وهو الذى أكمل قواعد الخط وتممها واخترع غالب الأقلام التى أسسها ابن مقلة .

(٦) الفهرست — ص ٩ سطر ٩ .

(٧) معرض دار الـكتب المصرية ، رقم ١٣٩ مصاحف .

(٨) معرض دار الـكتب المصرية ، رقم ٥٠ مصاحف .

ولعل البصرى الذى كتب هذا المصحف بالخط الكوفى كان أقدر على كتابته بخط البصرة ، إن كان للبصرة خط خاص حينذاك ، ونحن لا يسعنا حين نرى بصرياً يكتب فى وقت مبكر كهذا (٧٧ هـ) بخط الكوفة ، إلا أن نعتقد أن الغلبة كانت لهذا الخط من بين الخطوط العربية المعروفة آنذاك ، لأنه — على الأغلب — كان أبينها وأجلها وأمثلها لكتابة المصحف الشريف .

ويستلفت النظر أن المصاحف التى ينسبها « مورتز » إلى القرن الأول والقرن الثانى والقرن الثالث للهجرة كلها بالخط الكوفى(١) .

ولسنا نريد أن نبالغ فى الاعتقاد بأن الخط الكوفى كان الخط الوحيد الذى استعمل لكتابة المصاحف الأولى ، فنحن إن ذهبنا إلى ذلك لا تؤيدنا الرواية(٢) ، وكل ما نستطيع أن نذهب إليه هو أن هذا الخط ظل أكثر الخطوط شيوعاً فى كتابة المصاحف حتى تنوعت الأقلام وظهرت أنواع أخرى من « الأقلام الثقال » فى العصر العباسى .. ولكن هذا الخط القديم(٣) بقى الخط المفضل لكتابة القرآن .

وقد تيسر لنا أن نعرف كثيراً من أسماء كتاب المصاحف(٤) ، لا لأننا عثرنا على توقيعاتهم فى ذيل ما كتبوا ، وإنما لأن الرواية حفظت لنا أسماءهم ، ويصعب إلى حد الاستحالة أن نحصل على مصحف كوفى كامل ، وكل ما يستطيع أصحاب « المجموعات » أن يفخروا به فى هذا المجال إنما هو شتات من أوراق مصحف واحد ، أو من مصاحف مختلفة .

على أن هناك مصاحف ممهورة باسم « على بن أبى طالب » أو هى منسوبة إليه يذكرها زاره Sarre نقلا عن موريبه J. Morier ، بعضها محفوظ فى مشهد أردبيل ، وبعضها فى المتحف الوطنى فى طهران ، وبعضها فى مشهد النجف والبعض فى المتحف البريطانى ، والقسم الهندى فى متحف سوث كنزنجتون ، ونسبة هذه المصاحف إلى « على » أمر مشكوك فيه كل الشك ، ويغلب أن تكون هذه النسبة مدخولة على تلك المصاحف ، ويقال — من قبيل ذلك — أن الملك العزيز البويهى (٤١٥ هـ / ١٠٢٤ م) قدم إلى وزيره نصر الدولة نسخة من القرآن مكتوبة بخط على بن أبى طالب(٥) .

وشاعت هذه المصاحف المدخولة قرابة نهاية القرن التاسع الميلادى ، كتبت بالخط الكوفى الثقيل إمعاناً فى تزويرها ، وأخليت عن عمد من النقط والشكل إيهاماً بالقدم(٦) .

ومن قبيل تزييف الكتابات القديمة « البراءة » التى زعم يهود بغداد أن النبى عليه السلام قد منحهم إياها وأعفاهم بها من دفع الجزية(٧) .

---

(١) انظر اللوحات ٦ و ١٣ و ١٤ و ١٧ و ١٨ من مجموعة دار الكتب ، واللوحات ١٩ و ٢٧ و ٣١ و ٣٢ و ٣٦ و ٣٧ و ٣٨ و ٣٩ و ٤٠ من مجموعة فوة فى مجموعة مورتز ، واللوحات ٤٦ و ٤٧ و ٤٨ من نفس المجموعة .

(٢) رواية ابن النديم فى الفهرست ص ٦ عن خطوط المصاحف .

(٣) الفهرست ص ٧ « تسمية الأقلام الموزونة » .

(٤) الفهرست ص ٧ .

(٥) Pope, S.P.A. II, p. 1718.

(٦) Pope, S.P.A. II, p. 1718.

(٧) Pope, S.P.A. II, p. 1718. (footnote 2).

وفى توكيد معنى التزوير والتقليد يذكر صاحب « الدرر الكامنة » عن على بن يحيى بن فضل الله بن مجلى العدوى المولود سنة ٧١٢ هـ ، أنه كان حسن الخط ، اشتهر بتعتيق الورق والحبر ونقل القطع بخط الولى العجمى وابن البواب وغيرهما[1] .

ومن قبيل المحاكاة فى العصر الحديث تقليد المجود التركى عبد الله زهدى المتوفى بمصر (١٢٩٣ هـ) لخط ابن مقلة الوزير العباسى .

وليس من العسير على الفنيين فى صناعة الخط ومواد الكتابة إدراك التزوير والتقليد فى الكتابة .

٭ ٭ ٭

ومن أهم الخطوط التى كتبت بها المصاحف خلاف الخط الكوفى ، الخط المغربى ، والمقصود بالخط المغربى خطوط العالم الإسلامى الواقع غربى مصر (شمال أفريقية والأندلس) ، والمظنون أن خطوط المغرب بأنواعها المختلفة سلالات من الخط اللين .

والخط فى هذا الجانب من العالم الإسلامى منقسم من حيث وظيفته إلى خط تذكارى عنى به بعض العناية ليفى — بروفنسال ومارسيه[2] ، وهو لا يختلف كثيراً عن الخطوط التذكارية فى الشرق الإسلامى ، وخط آخر أكثر مطاوعة للكاتب هو خط التدوين والتحرير ، استخدم المغاربة نوعاً منه أقرب ما يكون إلى الكوفى البسيط فى أمورهم الدينية والقضائية ، وهكذا نشأت للخط المغربى سلالتان إحداهما دينية والأخرى مدنية ، أما السلالة المدنية فتفرعت منها سلالات محلية هى القيروانى والأندلسى والفارسى والسودانى .

وأخص ما استخدمت فى تدوينه السلالة الدينية هو القرآن ، وللخط الكوفى المغربى فى المصاحف صفات واضحة تجعله أقرب إلى ثلث المصاحف ونسخها منه إلى الخط الكوفى المعروف .

ويصف « هوداس » هذا الخط المغربى المستدير بأنه يحتفظ أكثر من خطوط الشرق المستديرة بكثير من عناصر الخط الكوفى اليابس[3] ، لأن المغرب ظل طويلا يعتبر هذا الخط « الخط العربى الأصيل » ، وإن أردنا وصفه فهو خط كثير الائتلاف تقل الاستقامة فى أصابعه ، يتميز بانخسافات هى أقرب إلى الأقواس منها إلى أنصاف الدوائر ، نحيف ، لين فى مجموعه ، مفتح العيون فى خط المصاحف ، مطموسها فى الخطوط الدارجة — مجموعة أشكال (٦) .

---

(١) ابن حجر العسقلانى — الدرر الكامنة فى أعيان المائة الثامنة ، ج ٣ ص ١٣٨ .

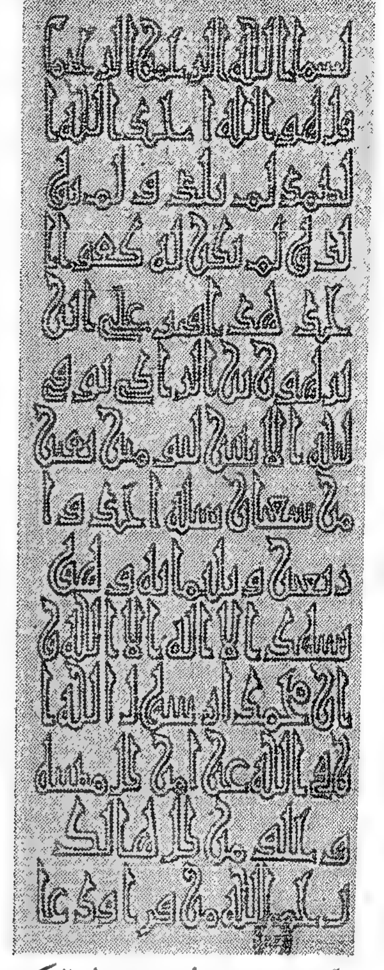
(٢) Lévi-Provençal, *Inscriptions Arabes d'Espagne.* المقدمة ص ٢٨ — ٣٦

و Marçais, Manuel d'Art Musulman, T.I. pp. 71, 165, 166, 167, 168,

(٣) Hudas, *Essai sur l'écriture maghrabine,* pp. 51-113.

— الأصابع هى الحروف القائمة : الألفات واللامات .

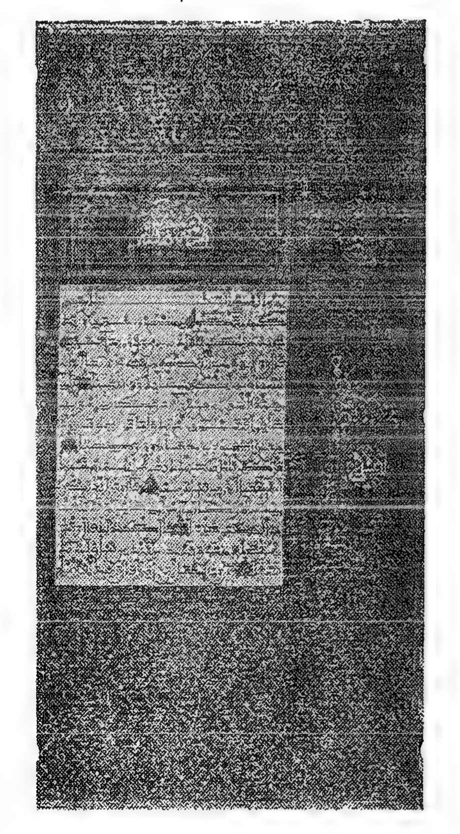
— والانخساف هبوط إلى أسفل على شكل استدارة ، كما فى النون القوسية .



شكل (٦) ا — نموذج من الخط الكوفى (الأندلسى) عن ليفى — پروڤنسال .

شكل (٦) ج — نموذج للخط الفاسى المغربى المستخدم فى الأغراض المدنية (غير الدينية) — عن نابيا أبوت .

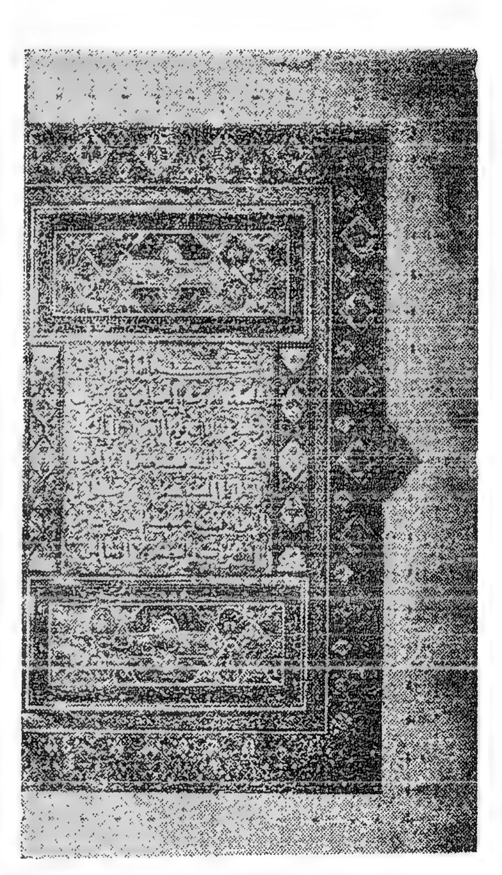
شكل (٦) ب — نموذج من الخط العربى الأندلسى المستخدم فى الأغراض المدنية — عن نابيا أبوت .



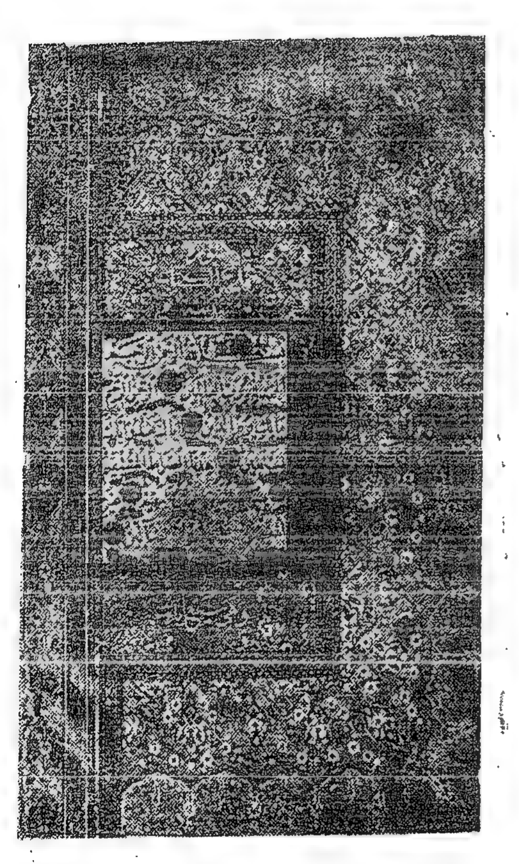
شكل (٦) د — نموذج من خطوط المصاحف المغربية، القرن السادس الهجرى ، من مجموعة « مورتز » .

ومنذ أوائل القرن الثالث عشر الميلادى بطل استخدام الخط الكوفى فى كتابة المصاحف وحل محله الثلث المملوكى فى مصر والخط النسخى الأتابكى فى شمال الشام وشمال العراق وآسيا الصغرى ، واستخدم الفرس خط النسخ إلى جانب الفارسى والكوفى ، وزادت العناية بالتذهيب والتجليد وزخرفة فواتح الكتاب ورءوس السور[1] — شكلا(٧) و (٧) ا .

ومنذ ذلك التاريخ سقط الخط الكوفى من عداد الخطوط المستعملة ، وأهملت دراسته بزيادة العناية بتجويد الخطوط الأخرى ، ولم تدركه نهضة الخط فى تركيا فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين ، فلم يعن به أحد من أمثال حمد الله مصطفى المعروف بقبلة الخطاطين فى آسيا الصغرى (٩٠٠ هـ / ١٤٩٤ م)[2] ولا تلميذه الحافظ عثمان الذى حفظ أسرار الصناعة الخطية عن أستاذه حمد الله (١٠٨٣ — ١١١٠ هـ) ، والذى أجاد الثلث والنسخ إلى درجة فائقة والذى يعزى فضل تشجيعه إلى الوزير العثمانى مصطفى كوبريلى زاده .



شكل (٧) مصحف بخط ياقوت المستعصمى
مؤرخ ٦٨٩ هـ بخط النسخ



شكل (٧) ا — مصحف بخط حمد الله مصطفى التركى
مؤرخ ٩٠٠ هـ بخط النسخ المجود

وقيض لهذا الخط أن يبعث من جديد فى ديارنا منذ أنشئت مدرسة تحسين الخطوط ، وكان بعثه فى مصر تصديقاً جديداً لرأى ابن خلدون فى رواج شأن الخط فى مصر دون غيرها من بلاد العالم الإسلامى .

---

(١) تصفح مجموعة مورتز — طبع دار الكتب بالقاهرة .

(٢) لوحة ٩٧ من مجموعة مورتز .

الفصل السابع

الكوفى التذكارى

المقصود بالكوفى « التذكارى » — الأغراض التى استخدم فيها — مدة شيوعه فيما بين القرنين الأول والخامس الهجريين — شواهد القبور التى تكون صلب هذه الدراسة — فكرة التأريخ للوفاة قديمة ترتد إلى العصر الجاهلى — المشارقة والمغاربة يتخذونها للتسجيل للوفيات — عناصر النص الشاهدى — وفرة الكتابات التذكارية فى مصر — التطور الذى أدرك هذا النوع من الكتابات الكوفية فى مصر .

الكوفى التذكارى

هذا النوع من الكتابات الكوفية ثقيل كبير الحجم ، تستدعيه عادة مناسبة جسيمة ، وكان يكتب أو ينقش بقصد البقاء على الزمن ، وقد عالجنا منه نوعاً قبل الآن هو خط المصاحف[1] ، وهذا الخط التذكارى يشمل :

١ — النقوش الكبيرة على العمائر ، وهى أفاريز خطية أو أشرطة تحلى الحيطان أو بواطن العقود ، أو رقاب القباب، أو تدور حول المحاريب والمشاهد وأبدان المآذن ، محفورة فى مواد صلبة أهمها الحجر والجص والخشب ، وغالبها آيات قرآنية وعبارات دعائية أو تأسيسية[2] .

٢ — النقوش التأسيسية التى تؤرخ لإقامة أثر أو تشير إلى تجديده ، وكلها عادة منقورة فى الحجر أو الرخام (٣) .

٣ — النقوش الشاهدية ، وهى نوع ثالث من الكتابات التذكارية كشف منها عدد يفوق الحصر ، وهى أكثر بساطة ، من حيث إنجازها وقراءتها من غيرها من الكتابات التذكارية ، ودراستها تكون الصلب من هذا البحث وأمثلتها عديدة تفوق الحصر — مجموعة أشكال (٨) .

ومما هو جدير بالملاحظة أن هذه الكتابات ظلت حتى أواخر العصر الأيوبى تكتب بالخط الكوفى إلا أن ذلك لم يمنع من وجود نقوش تذكارية استخدم فيها خط النسخ مبكراً عن موعد ظهوره وشيوعه[4]. ومدة سيادة الخط الكوفى التذكارى فى العالم الإسلامى تمتد حتى القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) ، حين بدأ يغلبه على أمره خط النسخ ويسلبه تلك المكانة الممتازة التى كانت له فى فارس ، وبلاد الشرق الأدنى ، ومصر التى تأثرت فنونها فى العصر الأيوبى بمؤثرات سلجوقية واضحة[5] ، وكانت للخط التذكارى اللين السيادة المطلقة فى العصر المملوكى ،فقد كتبت به المصاحف[6] وحليت

---

(١) آثر الكتاب نسخ القرآن بالخط الكبير «المحقق» ، الكوفى والثلث ، إرضاء للذوق الإسلامى العام الذى كان يكره أن تكتب المصاحف بالخط الصغير ، وتتحدث المصادر عن كراهية عمر بن الخطاب للخط الصغير واستهجانه كتابة القرآن به » .

(٢) من أشهر الأفاريز الكتابية فى مصر ما يوجد فى جامع ابن طولون أسفل السقف « ٢٦٥ هـ » وفى مقياس النيل بالروضة « ٢٤٧ — ٢٥٩ هـ » وفى الجامع الأزهر « ٣٦١ هـ » وفى جامع الحاكم فى المقصورة « ٣٨٦ — ٤١١ هـ » وفى الأزار الجصى تحت السقف بالجامع المذكور ، وفى بدنى المنارتين ، وفى رقبة القبة التى تعلو المحراب ، وكذلك فى جامع الجيوشى « ٤٧٧ هـ » فى المحراب ، وفى واجهة الجامع الأقمر « ٥١٩ هـ » وفى مسجد الصالح طلائع ابن رزيق « ٥٤٩ هـ » حول العقود ، وفى ضريح الصالح أيوب « ٦٤٧ هـ » حول المشهد ، وفى مسجد الظاهر بيبرس بجوار القبلة وحول الشبابيك « ٦٦٥ هـ » وفى مدرسة ومسجد السلطان حسن « ٧٥٧ — ٧٦٤ هـ » بالإيوان الشرقى ، وفى جامع الغورى وقبته « ٩٠٩ — ٩١٠ هـ » ، وكثير من هذه الكتابات يرد فى موضعه الزمنى من هذا البحث .

(٣) ومن أمثلتها فى مصر اللوحة التأسيسية فى فناء المسجد الطولونى « ٢٦٥ هـ » ، واللوحة المثبتة بأعلى الباب فى مسجد الجيوشى « ٤٧٧ هـ » ، واللوحة التأسيسية فى مسجد العمرى بالمحلة الكبرى « ٤٨٠ هـ » باسم أبو النجم بدر المستنصرى ، واللوحة التأسيسية التى بأعلى الباب المدرج بالقلعة من عهد صلاح الدين يوسف بن أيوب ، وهى بالخط النسخى الأيوبى .

(٤) من أقدم النقوش التذكارية المستديرة « النسخية » كتابة على حائط فى پرسپوليس باسم عضد الدولة البويهى « ٣٢٤ هـ — ٣٢٢ هـ / ٩٣٦ — ٩٨٣ م » .Combe, Sauvaget et Wiet, Rep., VI Caire, 1935, pp. 42/43 .

ومن أقدمها كذلك كتابات فى « بوزان » فى فارس ، وفى المسجد الجامع بقزوين .

(٥) ومن أقدم هذه النقوش واحد باسم محمود بن زنكى ، وآخر باسم صلاح الدين يوسف بالقدس :
(C.I.A. Jér. No. 25 & Haram, No. 150)

(٦) انظر مصحف السلطان حسن «٧٤٨هـ» فى معرض دار الكتب المصرية ؛ ومصحف السلطان شعبان « ٧٧٠هـ» بالدار المذكورة ومصحف سرغطمش « ٧٧٦ هـ » فى مجموعة « مورتز » .Moritz, Ar. Pal. Pl. 61 ؛ ومصحف برقوق « ٧٨٤ هـ » فى المجموعة سالفة الذكر .Ar. Pal. Pl. 68 .

به واجهات المساجد ، واتسعت تبعاً لمعظم المنشآت المملوكية « المساحات » التى حليت بهذه الكتابات فى أعلى واجهات المساجد بالخط المستدير اللين الكبير الحجم .

وأنه على الرغم من سيادة الخطوط المستديرة فقد ظل للخط الكوفى بعض الوجود حيث بقى الخط التقليدى ، يكتب به فى فواتح السور[١] وفى بعض المساحات المحددة على المبانى .

واستخدم المماليك أشكالاً مختلفة من الخطوط الكوفية بقصد الزخرف لتحلية حوائط المدارس والمساجد من الداخل ، وغالباً ما ترى هذه الكتابات على شكل «أشرطة» فسيفساء الرخام (الخردة) تحلى أعلى السفل الرخامى فى « الأيوانات» كما فى مسجد الغورى ، أو على شكل « جامات » مختلفة الأشكال كالتى ترى فى قبة الغورى ، وفى مسجد السلطان قلاون (٦٨٣ هـ) ، وفى ضريح زين الدين يوسف (٦٩٣ هـ) ، ومن أروع أمثلتها ما يوجد فى مدرسة السلطان حسن (٧٥٧ هـ) .

وقدر للخط الكوفى التذكارى أن يحيا فى إيران حتى القرن الثالث عشر الهجرى (التاسع عشر الميلادى) بينما انقرض أو كاد فى مصر منذ أواخر العصر المملوكى[٢] ، وكان الفرس على الرغم من ذلك أسبق الأمم الإسلامية تحرراً من سلطان هذا الخط ، حيث بدأوا منذ القرن العاشر تقريباً يستخدمون الخط الفارسى (خط الشكستة) الدارج فى تحلية تربيعات الخزف فى الرى وقاشان[٣] .

أما الكتابات التذكارية الأسبانية فمعظمها نقوش تأسيسية تؤرخ المبانى الدينية والحربية فى العصور الأولى من الحكم الإسلامى ، والمبكر منها كتب بالخط الكوفى ، ومنذ أوائل القرن السابع الهجرى أخذ معماريو أفريقية والأندلس يزخرفون مبانيهم بالخطوط المستديرة فيما عدا القليل من الأبنية الدينية والمدنية كما فى جامع تلمسان (٦٩٦ هـ) ومسجد العطارين ، وباب شلا (٧٣٩ هـ) ومدرسة أبى المنانية (٧٥٦/٧٥٢ هـ) — انظر مجموعة أشكال (٧) .

استأثرت هذه الكتابات التذكارية بكل نشاط المزخرف الذى نيط به زخرفة المساجد والأضرحة إلى جانب زخارف الأرابسك النباتية ، وترى هذه الكتابات عادة فى الأبنية الدينية التى تحلى بواطن العقود ورقاب القباب ورءوس المحاريب كما تدور حول المشهد ، وتعلو التغشية الرخامية التى تكسو السفل ، وتتوج الحيطان فيما يلى السقف — وفى كثير غير ذلك من المواضع والمساحات .

وهى فى العمائر إما منقورة فى الحجر كما فى واجهة الجامع الأقمر ، أو مبرزة فى الجص كما تشاهد فى محراب جامع الجيوشى ، أو مقطوعة فى الخشب كما فى الإزار الموجود بقمة الحيطان فى الجامع الطولونى ، أو مطروقة فى المعدن كما هو الحال فى اللوحة التأسيسية بقبة الصخرة ، أو مجمعة من الأحجار المختلفة الحرق أو الأحجار المطلية بالميناء كما هو شائع فى مساجد إيران ، أو مؤلفة من قطع الفسيفساء الرخامية كما ترى فى مساجد المماليك .

---

(١) انظر بورجوان Bourgoin, Précis de L'Art Arabe, Coll. IV, Pl. 32. لوحة ٣٢ من مجموعة IV : « لا يمسه إلا المطهرون » ولوحة ١٨ من المجموعة نفسها : « إنه لقرآن كريم » .

(٢) S.P.A. II, p. 1725.

(٣) انظر ما كتبناه عن أنواع الخطوط الإيرانية فى كتاب الدكتور زكى محمد حسن : « الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى» ص٦٢ وما بعدها ، والمقصود بالخط الدارج خط « الشكسته » .

واستخدم اللون الأزرق « الإسلامى » المعروف فى طلاء أرضية الكتابات الجصية البارزة بينما تركت الكتابات نفسها بغير لون ، والحق أن المزخرف الإسلامى استطاع أن يولد من الكتابة أنماطاً زخرفية مختلفة ، ساعده على إبداعها خياله الخصب ، وسهلت عليه مهمته طبيعة الحروف العربية المطاوعة(١) .

وكان الفرس أكثر الأمم الإسلامية استغلالا لهذه المطاوعة ، ولا غرو فقد كانت للفرس من قديم الزمن عناية خاصة بالخطوط ، عرف عنهم أنهم استخدموا الألوان الجميلة فى رقم النقوش « الأخمينية » التذكارية فى الأثر المعروف باسم « نقشى رستم » فى برسبوليس . كما عنى « الماجيون » من أتباع « زرادشت » بتدوين « الأفستا » على نوع فاخر من الجلد بالذهب الخالص ، ولم يقل « المانويون » عناية عن سابقيهم فى تدوين نصوصهم الدينية بالألوان الجميلة الزاهية على الورق الفاخر وتحليتها بكثير من الصور الصغيرة(٢) .

ويخيل إلينا أن الفرس الذين كانت لهم هذه البراعة الخطية والتصويرية من قديم الزمن لم يلبثوا غداة أدركتهم الأبجدية العربية أن أعملوا فيها مقدرتهم الفنية الموروثة ، وما زالوا بها حتى استخرجوا منها أنماطاً قومية هى الخطوط الفارسية المعروفة بالتعليق والنستعليق والشكستة ، فضلا عن الأنواع الزخرفية الكوفية .

هذه الكتابات المزخرفة التى أفتن الفرس فى إبداعها منذ القرن العاشر الميلادى وأفرطوا فى استخدامها ، شاعت على ما يبدو حتى بلغت مصر الفاطمية والمملوكية وغيرها من أقطار العالم الإسلامى ، وشكلت ظاهرة هامة بين ظواهر الفن الإسلامى ، لأن الحروف العربية فى تلك الكتابات خرجت عن صفتها الكتابية البحت إلى صفة أخرى زخرفية فأصبحت نوعاً من أنواع الزخارف البنائية ، وغدت بذلك ظاهرة تعنى طالب الفنون الزخرفية أكثر مما تعنى الباحث فى فن الكتابات .

وسرعان ما وجد المزخرف الإسلامى فى الكتابة مجالا لإظهار عبقريته ، سيما وقد أتاح له اتساع السطوح على المبانى كل فرص الافتنان ، فأطلق يده وخياله معاً وأنتج من أنواع الكتابات الورق والضفر على صور متناهية فى الجمال والتعقيد ، جاءت كلها وليدة الخيال الخصب واليد الحرة المتزنة ، وكان المزخرف الإسلامى فى كل ما أبدع يراعى الذوق العربى الذى فطر على كراهية المساحات « عاطلة » بلا زخارف ، لا يكاد يدع مكاناً إلا ملأه بأنواع من الزخارف الكتابية والنباتية بلغت فى كثير من الأوقات غاية فى الكمال والإبداع .

وكان من أثر ذلك أن تميزت النقوش على العمائر عن أنواع النقوش الأخرى ، وانفردت بطراز خاص فيه قوة ورصانة وجمال ، وفيه غير هذا وذاك كبر يساعد على إمكان قراءتها عن بعد ، وفيه فوق ذلك كله تحرر من القيود التى تعوق الانطلاق .

وفضلا عما نراه على العمائر من النقوش الكوفية المورقة والمضفرة ، نجد من الأنواع الشائعة فى زخرفة المبانى تلك الأشكال الكوفية المستطيلة والمربعة والمثلثة والنجمية التى رتبت فيها الحروف ترتيباً هندسياً بالغاً غاية قصوى من الدقة

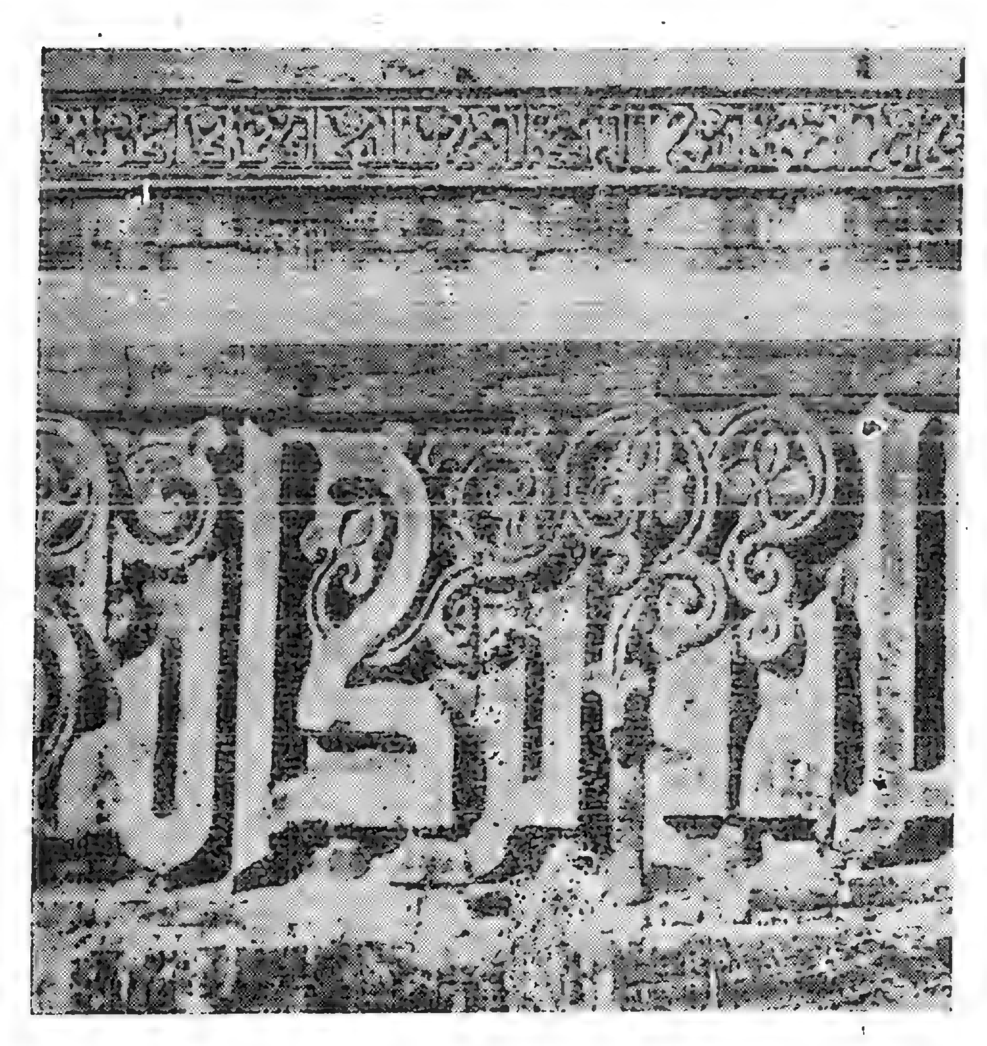
---

(١) حروف الأبجدية العربية صالحة بطبيعتها للزخرفة ، بخلاف الحروف اللاتينية ، فرءوس الحروف وقوائمها وانبساطاتها وتقويساتها وما فيها من قابلية المط والضغط مكنت المزخرف من التجميع والتفريد والمعالجة الزخرفية على الوجه الذى يرضى الخيال ويبعث الارتياح .

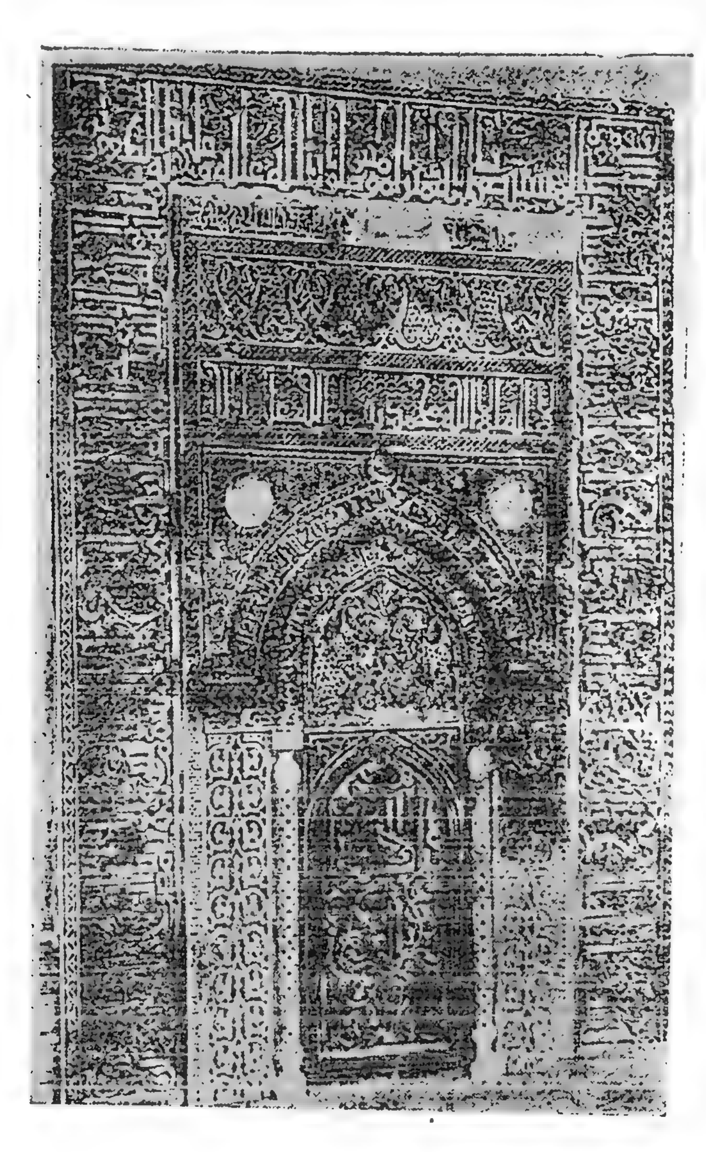
(٢) Pope, S.P.A. II, 1709.



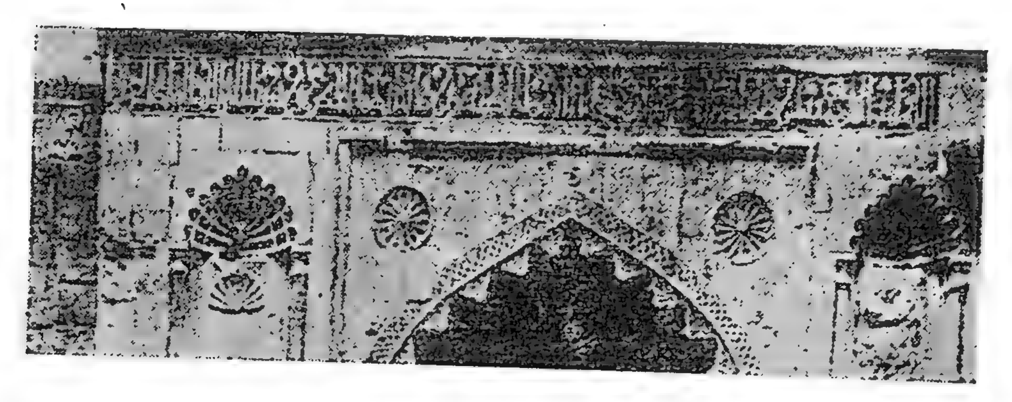
شكل (٨) — كتابة كوفية مطروقة على لوح من النحاس — فى قبة الصخرة بالقدس من عهد عبد الملك بن مروان (٦٥ — ٨٦ هـ).



شكل (٨) ا — نقوش كوفية على بدنة إحدى منارتى جامع الحاكم بأمر الله الفاطمى (٣٨٦ — ٤١١ هـ)



شكل (٨) ب — نقوش كوفية منجزة بطريق الحفر على الجص ، محراب من العصر الفاطمى (نهاية القرن الرابع الهجرى) .



شكل (٨) جـ — نقوش كوفية منجزة بطريق النقر فى الحجر على واجهة الجامع الأقمر بالقاهرة مؤرخة ٥١٧ هـ .

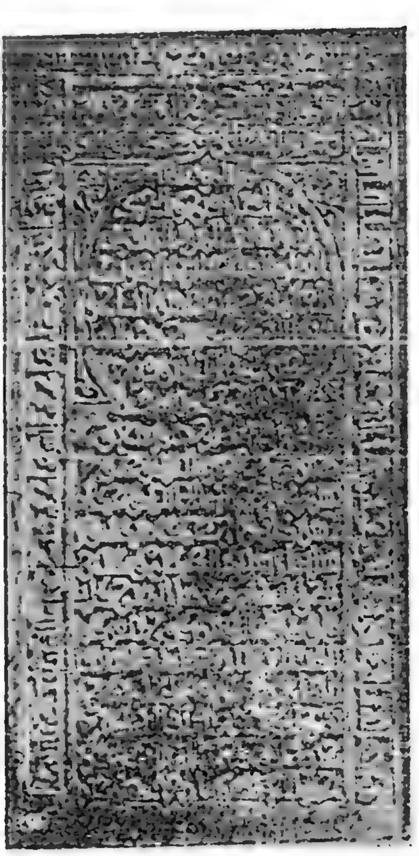
مجموعة أشكال (٨) — الكوفى التذكارى



شكل (٨) د — نقش كوفى : شاهد قبر من مصر مؤرخ ٢٢٧ هـ .



شكل (٨) و — نقش شاهدى بالخط اللين — مؤرخ ٥٧٦ هـ من العصر الأيوبى ، يوضح شيوع الخط اللين فى التأريخ للوفاة ، بدلا من الخط الكوفى اليابس .



شكل (٨) هـ — نقش كوفى : شاهد قبر أندلسى — من القرن الرابع الهجرى.

والروعة ، والتى تثير الإعجاب بقدرة مبدعيها على قوة التركيب والتأليف ، وكثر استخدام هذه الأشكال الكتابية الهندسية فى إيران منذ القرن الثانى عشر الميلادى ، ووجد هذا النوع أول الأمر فى المبانى المتخذة من الطوب الأحمر المحروق ، حيث أمكن استخدام قطع من الطوب متفاوتة الحرق فى إبداع هذه الأشكال الكتابية[١] — انظر مجموعة أشكال (١) .

وعن إيران انتشرت هذه الزخارف الخطية فوفدت على مصر فى عهد المماليك ، واستحسنها المماليك عامة ومماليك العصر التركى خاصة وأكثروا من استخدامها فى مبانيهم[٢] ، وهذه الأشكال الكوفية الهندسية هى آخر سلالة للخط الكوفى فى مصر .

وثالث أنواع الخطوط التذكارية وأهمها فى بحثنا هذا « الكتابات الشاهدية » وهذا نوع من النقوش التذكارية ، شاع استعماله فى العالم الإسلامى منذ زمن مبكر ، ويغلب على الظن أن العرب المسلمين قد ورثوه فيما ورثوا عن أسلافهم الجاهليين ممن كانوا يسكنون تخوم الحضر فى سوريا وتأثروا هناك بفنون سوريا الوسطى فى العصر المسيحى .

وأقدم شاهد عربى جاهلى معروف هو شاهد قبر « امرىء القيس بن عمرو » المعروف بنقش « النمارة » وهو الأثر الذى كشف عنه « دوسو » فى صحراء النمارة بالشام والمؤرخ (٣٢٨م) — انظر الصورة : هامش ص ٥٢[٣] .

ويرجح أن يكون شيوع استعمال المقابريات (شواهد القبور) فى العالم الإسلامى على أثر حركة الانسياح قد جاء نتيجة طبيعية لرغبة العرب ، ممن رحلوا عن ديارهم ونزلوا أرضاً جديدة ، فى التعريف بأنفسهم بعد الوفاة — وهى رغبة كثيراً ما تتملك نفس المغترب ، وقد هدانا تحليلنا لنقش النمارة آنف الذكر (وهو أقدم شاهد عربى معروف حتى الآن) إلى تكونه من العناصر الأربعة الآتية :

(ا) تعريف بشخص الميت .

(ب) إشادة بعلو قدره وعظيم أمره .

(ج) تأريخ لوفاته .

(د) دعاء لولده من بعده .

---

(١) انظر ما قدمناه عن هذا النوع من الكوفى الهندسى ، ص ٤٦ ، ٤٩ .

(٢) فى مسجد الملكة صفية « ١٠١٩ هـ » وفى مسجد البرديني بالداودية بالقاهرة « ١٠٢٥ هـ » وفى كثير غيرهما من مساجد هذا العصر أمثلة رائعة لهذا النوع الزخرفى من الكتابات الكوفية .

(٣) وهذا نصه النبطى :

١ — تى نفس إمرؤ القيس وعمرو ملك العرب كله ذو أسر التاج

٢ — وملك الأسدين ونزارو وملوكهم وهرب مذحج عكدى وجاء

٣ — بزجاى فى حبج نجران مدينت شمر وملك معدو وبين بنيه

٤ — الشعوب ووكلهن فارسو لروم فلم يبلغ ملك مبلغه

٥ — عكدى هلك سنت ٢٢٣ يوم ٧ بكسلول بالسعد ذو ولده

ونحن إذا حللنا شاهد القبر الإسلامى نجده يتكون عادة من العناصر الآتية :

(.) البسملة .

(ا) تعريف بشخص الميت .

(ب) إشادة بذكر الله وتعظيم للرسول ، وعبارات توحيدية تكاد تتشابه فى نصوصها من شاهد إلى شاهد ، لا تخرج عن الشهادتين ، شهادة ألا إله إلا الله وأن محمداً عبده ورسوله ، والاعتراف بالساعة والبعث والجنة والنار .

(ج) تأريخ للوفاة .

(د) توسل إلى الله أن يرحم الميت ويغفرله ، وإغراء للقارىء بالترحم عليه وطلب الرحمة لكل من يفعل ذلك .

ونحن إذا تأملنا نص شاهد امرىء القيس والنصوص الشاهدية الإسلامية ، نجد اتفاقاً يغرى على الاعتقاد بأن اتخاذ الشواهد فى العصر الإسلامى يرجع إلى أصل جاهلى نبطى(١) ، ولا نكاد نجد فى الشواهد الإسلامية شيئاً يخالف نص الشاهد النبطى — اللهم فيما يأتى :

١ — افتتاح النص الشاهدى الإسلامى بالبسملة ، وهو أمر اقتضته شدة حرص المسلمين على بدء أعمالهم بذكر اسم الله تبركا وتيمناً .

٢ — حلت محل الإشادة بذكر مناقب الميت إشادة بذكر الله والرسول، وعبارات توحيدية مختلفة الصيغ ، واعتراف بالنبوة والساعة والبعث والجنة والنار ، وكان ذلك من آثار الإسلام التصوفية ، إذ انصرفت الإشادة بالأشخاص إلى الإشادة بذات الله والرسول وذكر الحساب والبعث للعظة والاعتبار .

٣ — حلت محل الدعاء للولد فى الشاهد الجاهلى عبارات دعائية للميت ولمن يترحم عليه ولسائر المسلمين، وتلك روح بعيدة عن الأثرة الجاهلية ، حضت عليها فكرة الأخوة الإسلامية(٢) ، ومن ذلك نخلص إلى نتيجتين هامتين :

---

(١) قارن عناصر الشاهد الجاهلى بالشاهد المصرى المؤرخ ١٧٤ هـ « رقم ٤٥٢١ شواهد القبور — المتحف الإسلامى بالقاهرة » والشاهد المصرى المؤرخ ٢٢٣ هـ « رقم ٩/٣١٥٠ شواهد القبور — المتحف الإسلامى بالقاهرة » ؛ والشاهد الأندلسى من قرطبة المؤرخ ٣٢٨ هـ — ليفى _ پروفنسال Inscriptions Arabes d'Espagne, No. 4.

(٢) نص شاهد ١٧٤ هـ المرقوم ٤٥٢١ بالمتحف الإسلامى بالقاهرة :

١ — بسم الله الرحمن الرحيم
٢ — هذا ما يشهد به عبد الله بن لهيعة
٣ — الحضرمى أنه لا إله إلا الله وحده
٤ — لاشريك له وأن محمد (محمداً) عبده
٥ — ورسوله وأن الساعة آتية
٦ — لا ريب فيها وأن الله يبعث من
٧ — فى القبور على ذلك حي وعليه
٨ — مات وعليه يبعث إن شاء الله .

الأولى — أن فكرة الشواهد ترجع فى الغالب إلى أصل عربى جاهلى .

الثانية — أن الإسلام ألحق بها شيئاً من التغيير يتمشى مع روحه وتعاليمه .

وكانت الشواهد تتخذ عادة من أنواع مختلفة من الحجر والرخام ، وظلت الشواهد حتى النصف الثانى من القرن السادس الهجرى مستطيلة الشكل ، تتبع فى نقشها إحدى طريقتين : طريقة الحفر الغائر ، وهى أقدم الطرق وأيسرها ، وطريقة الحفر البارز — وهذه تتطلب من الحافر تصميما كتابياً سابقاً ، وعناية خاصة فى الإنفاذ . وكانت « البلاطة » تخطط أول الأمر خطوطاً أفقية على مسافات متساوية ، ثم يكتب النص فوقها بالمداد بالقلم الجيد ، ثم يحفر ما حولها بآلات دقيقة ، ثم تسوى متون الحروف حتى تبدو ملساء ، وكثير من الشواهد التى من هذا النوع قطع فنية كتابية رائعة ؛ وظل الخط الكوفى التذكارى (اليابس) الخط المفضل لكتابتها فى جميع أنحاء العالم الإسلامى إلى وقت متأخر ، وبدأ الخط المستدير يظهر إلى جانبه فى مصر منذ خلافة الآمر الفاطمى ، أى منذ أوائل القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى)(١) .

وعلى الرغم من ظهور الخط النسخى فى مصر من لدن أواخر العصر الفاطمى وأوائل العصر الأيوبى ، فإنه بقيت للخط الكوفى فى كتابة الشواهد مكانته الخاصة ، وظلت له فى حكم صلاح الدين الأيوبى (٥٦٤ هـ / ٥٨٩ هـ) تقاليده الفاطمية .

ولكن استعمال الخط النسخى أخذ منذ أواخر حكم صلاح الدين فى الشيوع والغلبة حتى كانت له السيادة الكلية فى حكمى الكامل (٦١٥ هـ / ٦٣٥ هـ) والعادل (٦٣٥ هـ / ٦٣٧ هـ) .

ويلاحظ أن الشواهد الاسطوانية أخذت تحل محل الشواهد المسطحة منذ أواخر عصر صلاح الدين ، وبطل استعمال الخط الكوفى اليابس فى كتابة الشواهد نهائياً منذ عام ٦٨٣ هـ ، بحيث أصبحنا لا نجد شاهداً واحداً من العصر المملوكى كتب بهذا الخط .

=

٩ — رحمت (رحمة) الله ومغفرته عليه وكتب

١٠ — فى جمدى (جمادى) الآخرة سنة أربع وسبعين ومائة .

§ نص شاهد ٢٢٣ هـ المرقوم ٩/٣١٥٠ بالمتحف الإسلامى بالقاهرة :

١ — بسملة ٢ — أن أعظم مصائب أهل الإ ٣ — سلام مصيبتهم بالنبى محمد ٤ — صلى الله عليه وسلم ٥ — هذا قبر هندة إبنت مهدى ٦ — رحمت الله ومغفرته ور ٧ — ضوانه توفيت يوم الاثنين لست ٨ — ليال خلون من صفر سنة ثلاث وعشرين ٩ — ومائتين وكانت تشهد ألا إله إلا ١٠ — الله وحده لا شريك له وأن محمد ١١ — عبده ورسوله صلى الله عليه ١٢ — وسلم وتشهد أن الجنة حق والنار ١٣ — حق والبعث حق ١٤ — وأن الساعة آتية لا ريب فيها ١٥ — وأن الله يبعث من فى القبور ١٦ — اللهم أعف عنها واغفر لها « واجمع » ١٧ — بينها وبين النبى محمد صلى ١٨ — الله عليه وسلم .

§ نص شاهد قرطبة المؤرخ ٣٢٨ هـ :

١ — ... بالهدا ودين الحق ليظهره على ٢ — الدين كله ولو كره المشركون وأن الجنة حق والبعث ٣ — حق والساعة آتية لا ريب فيها وأن الله يبعث من فى القبور على هذ ٤ — ه الشهدة (الشهادة) حييت وعليها ماتت وعليها تبعث حية إن شاء الله ٥ — توفيت رحمها الله وغفر لها ليلة الأربعا ٦ — لنصف من شهر رمضان سنة ثمان وعشرين وثلث مائة ٧ — فرحمها الله ورحم من دعا لها برحمة .

(١) انظر شاهد قبر مؤرخ ٥١٩ هـ من خلافة الآمر الفاطمى ، مسجل برقم ٢٣٢٥ بالمتحف الإسلامى بالقاهرة وخطه ردىء ؛ وشاهد آخر أكثر جودة مؤرخ ٥٥١ هـ من خلافة الفائز ، أسطوانى الشكل ، مسجل برقم ٢٣٣ بالمتحف الإسلامى ؛ وشاهداً ثالثاً بخط نسخى جميل مؤرخ ٥٦٧ هـ ، مسجل بالمتحف المذكور برقم ٢٣٤٠ من عصر صلاح الدين يوسف بن أيوب باسم « السلطان بهاء الدين أبو الفاضل المالك بن يحيى بن أبى السداد الموفق » .

وساد الخط النسخى العالم الإسلامى الشرقى منذ أواخر النصف الأول من القرن السادس الهجرى وظل الكوفى ظاهراً إلى جانبه — شكل (٩) .

وعادت بعض الشواهد إلى التسطيح مرة ثانية ولا سيما فى العصر المملوكى ، وبقى البعض الآخر أسطوانياً ، وظهرت شواهد على شكل المحاريب تتدلى من أعلى المحراب مشكاة — شكل (١٠) ، كما ظهر شكل جديد آخر هو عبارة عن مستطيل تبرز منه ثلاث زوائد علوية ، واحدة فى الوسط مستطيلة الشكل ذات حافة علوية مستقيمة أو مهرمة ، وإثنتان فى الركنين العلويين على شكل المسدس أو الثمن فوق كل منهما شىء يشبه القبة ، وفى الزائدة الوسطى رسم مشكاة .





شكل (٩) شاهد من «يزد» — إيران مؤرخ ٥٤٥ هـ يظهر فيه الخط اللين جنباً إلى جنب مع الخط الكوفى اليابس ، موسوعة الفن الايرانى ، الصورة ٦٢٢ .

شكل (١٠) شاهد قبر من مصر على شكل المحراب تتدلى من أعلاه مشكاة ، يوضح سيادة الخط اللين فى التأريخ للوفاة — من العصر المملوكى .

وعلى الرغم من أن شواهد القبور كانت معروفة فى كل أرجاء العالم الإسلامى من التركستان شرقاً إلى المحيط الأطلسى غرباً ، فإنها لم توجد فى أى مكان بمثل الكثرة التى وجدت بها فى مصر ، ويعتبر شرق العالم الإسلامى أغنى من غربه فى هذا النوع من الكتابات التذكارية ، والمقصود بشرق العالم الإسلامى البلاد الإسلامية التى تحف بالبحر الأبيض الشرقى وما وليها من العراق وإيران حتى التركستان[1] ؛ ويعزو « ليفى - بروفنسال » قلة انتشار الشواهد فى شمال أفريقيا إلى

(١) والشواهد الشرقية المعروفة من القرن السادس الهجرى قليلة أهمها ثلاثة شواهد ، واحد منها فى معهد الفنون فى شيكاغو : The Art Institute, Chicago. مؤرخ ٥٠٧ هـ ، والآخر فى متحف الفنون الجميلة فى بستن Museum of Fine Arts, Boston مؤرخ ٥٣٣ هـ ، والثالث فى حوزة « رابينو » Rabenon. من هواة التحف الإسلامية مؤرخ ٥٤٥ هـ — ويذكرها جميعاً الأستاذ ڤييت فى معرض الفن الفارسى Wiet, *L'Exposition Persane*, 1931, Caire 1933.

انظر مقال ماكس ڤان برشم فى المجلة الإفريقية — وانظر كذلك ليفى - بروفنسال فى مقدمة كتابه .

أن « البربر » اعتنقوا الإسلام وكانوا فى اعتناقهم له محافظين أشد المحافظة على روحه وتعاليمه ، ولعلهم رأوا فى اتخاذ الشواهد شيئاً من الخروج على تعاليم الإسلام ، فأهملت عادة اتخاذ الشواهد بينهم ، واستعاض « الموحدون » عنها بالآيات القرآنية التى أكثروا من نقشها على قبورهم ، وهو يؤيد قوله هذا بأن اللهجة المغربية الراكشية تخلو من كلمة « شاهد » ، بينما نجد لها مرادفاً فى اللهجات الأندلسية هو كلمة « تأريخ » التى تردكثيراً على لسان ابن جبير فى رحلته المعروفة .

وظهرت فى أسبانيا الإسلامية منذ نهاية القرن السادس الهجرى شواهد (تأريخات) مثلثة الشكل حلت محلها بالتدريج تأريخات مستطيلة فى قرطبة وأشبيلية وغرناطة وكثير غيرها من المدن الأسبانية الإسلامية ، وتأريخات « ألمرية » تعتبر أجمل الشواهد الأندلسية قاطبة وأدقها صناعة[١] .

وهذه الشواهد الأسبانية مستطيلة الشكل ، بعضها غائر وبعضها بارز ، وهى كغيرها من الشواهد ، منها ما هو متقن ومنها ما هو ردىء الصنع ، ومنها نوع نقش على هيئة المحراب ، ومنذ أوائل القرن السابع الهجرى بدأ يشيع استعمال خط النسخ المستدير فى نقش الشواهد الأندلسية[٢] .

ومنذ نهاية العصر الإسلامى المتوسط بدأ سكان الشمال الأفريقى بتأثير جيرانهم الأندلسيين يتخذون عادة التسجيل لموتاهم بإقامة الشواهد فى مراكش والقيروان وقلعة بنى حماد ، وهم ما يزالون يتخذونها حتى الآن[٣] ، ويعرف الشاهد عند المراكشيين باسم « القابرية » وجمعها مقابريات .

* * *

ويسترعى النظر فى الشواهد المصرية كثرة نسب المتوفين إلى القبائل العربية التى وفدت على مصر زمن الفتح وبعده ، وكثيراً ما نلاحظ نسبة بعضهم إلى مواطنهم الأولى بعد مضى قرنين تقريباً من الهجرة[٤] ، كما يصادف الباحث فى هذه الشواهد كثيراً من الزخارف التى استعملها الصانع كإطارات تدور حول النصوص أو تحلى أعلى الشواهد ، وهى زخارف يرى فيها هرتز باشا[٥] زخارف إسلامية فى صورها الأولى ، لا علاقة لها البتة بالزخارف القبطية — وهى أقدم الزخارف الإسلامية على كل حال — وما تزال فى حاجة إلى دراسة خاصة ، وقد عنى بزخارف بعض منها الأستاذ شتريجوفسكى فى مجلة الإسلام[٦].

---

(١) I.A.E., *Les Epitaphes et les monuments funéraires,* pp. XX-XXV *Introduction* — I.A.E. Pl. XXIX, *Planches,* No. 137 *Alméria,* 527.

(٢) I.A.E. Pl. XXXIV *Planches,* No. 158, *Jean* 661 H.)

(٣) Bell, *Inscriptions Arabes de Fez.* p. 13 *Note* 2. I.A.E., *Texte,* p. XXV, *Introduction.*

(٤) الهوارى وحسين راشد — شواهد القبور ، المجلد الأول ص ٧ « المقدمة » .

(٥) هرتز باشا — الدليل الموجز لدار الآثار العربية « الأخشاب المزينة بالنقوش » .

(٦) انظر مقال شتريجوفسكى عن زخارف شواهد القبور فى مجلة : Der Islam, II pp. 305/336.

هذه هى « الشواهد » التى اتخذنا ما عليها من الـكتابات فى مصر مادة لهذه الدراسة ، شجعتنا على ذلك وفرة المادة الـكتابية المؤرخة فى تلك الشواهد ، فضلا عن وضوح التطور ونضوج ظاهرته فى الـكتابات الشاهدية المصرية .

ونحن نعتقد أنه كانت لمصر ، من دون سائر الأقطار الإسلامية ، عناية خاصة بالخط وتجويده منذ العصر الإسلامى الأول ، تلك العناية التى انتهت إلى أحكام صنعته وضبطها بالقوانين ـ وقد يكون السر فى ذلك أن الفنون لا تزدهر ولا ترقى إلا مع اليسر الاقتصادى والتقدم الاجتماعى اللذين توفرت أسبابهما فى مصر لما اختصت به من الخصب والثراء ، و « جودة الخط » كما يقول ابن خلدون « تابعة للعمران »(١) ، ولا نعرف بلداً من بلاد الدولة الإسلامية كان أكثر ثراء من مصر ولا أحفل منها بمظاهر العمران ، وكان من أثر ذلك أن اكتمل فى مصر على مدى القرنين الهجريين الأولين والحلقات الأولى من القرن الثالث الهجرى فن شعبى هو فن الـكتابات التذكارية الشاهدية الذى صاحبته عناية واضحة بالزخارف .

ولا شك أن نزوع مصر إلى الاستقلال عن الخلافة منذ الحلقات الأولى من القرن الأول الهجرى ، والشخصية السياسية المستقلة التى بدأت تتكون لها منذ ذلك الحين ، قد هيأ لها حياة فنية خاصة ، وقد كان يقال إن أول مرحلة ظاهرة من مراحل الفن الإسلامى فى مصر هى « الفن الطولونى » بتقاليده العراقية ، ونحن نستطيع القول فى شىء من الثقة أن هذه القضية تنطبق على العمارة أكثر من انطباقها على الفنون الصغرى ، فقد تجلت لنا من دراسة « شواهد القبور » حقائق كبيرة ، وثبت لدينا بالأدلة الفنية أن الخط الـكوفى تطوّر فى مصر ولقى فيها رواجاً ونمواً عظيمين ، كما وضح لنا خطأ الزعم بأن الفن الإسلامى فن لا ينمو إلا فى كنف الحـكام من الملوك والأمراء ، ولقد نمت فنون الـكتابة وأصول الزخرفة الإسلامية فى مصر بمنأى عن الملوك والأمراء حتى أدركت العصر الطولونى مكتملة مزدهرة ، فتعاونت مع فنون العراق المعمارية والزخرفية الوافدة تعاوناً مرضياً .

وكان مؤرخو الفنون حتى هذه اللحظة لا يعطون هذه الظاهرة الفنية الـكتابية حقها ، ولا يضعونها فى المـكان الذى تستحقه بين الفنون الإسلامية ، ولقد نستطيع القول بأن الخط العربى ، بطبيعته الزخرفية ، كان أول ظاهرة من ظواهر الفنون الإسلامية فى كل أنحاء العالم الإسلامى ، وأسبقها وجوداً وظهوراً بالنسبة لبقية المنتجات الفنية الإسلامية .

ونحن نميل إلى الاعتقاد بأنه كانت لمصر منذ القرن الأول الهجرى حتى نهاية عصر المماليك عناية بالغة بالخط ، يدلنا على ذلك شهرة مصر بتعليمه ، تلك الشهرة التى يذكرها ابن خلدون فى مقدمته ، ونبوغ عدد من كبار المـكتّبين والمحررين والخطاطين فيها(٢) .

والمعروف أن مصر الطولونية قد نافست بغداد مقر الخلافة فى مجال الفن ، كما نازعتها فى مجالات السياسة : فقد كان

---

(١) ابن خلدون — المقدمة ص ٤١٨ .

(٢) القلقشندى : صبح الأعشى ، ج ٣ ص ١٤.

— القلقشندى ج ٣ ص ١٤ حيث يقول : « وممن نبغوا فى الخط الشيخ شمس الدين بن أبى رقيبة محتسب الفسطاط ، وأخذ عنه سميه الشيخ شمس الدين محمد بن على الزفتاوى المـكتب بالفسطاط ، الذى صنف مختصراً فى قلم الثلث مع قواعد ضمها إليه فى صنعة الـكتابة أحسن فيها الصنيع ، وبه تخرج صاحبنا الشيخ زين الدين شعبان بن محمد بن داود الآثارى محتسب مصر الذى نظم فى صنعة الخط ألفية ، ثم توجه إلى مكة ثم إلى اليمن والهند ، ثم عاد إلى مكة فأقام بها ونبغ .

لبلاط ابن طولون خطاطوه المجيدون ، كما كان لبلاط الخليفة العباسى سواء بسواء ، وأنتهت رياسة الخط بمصر في العصر الطولونى جودة وإحكاماً إلى « طبطب » المحرر الشهور[١] .

وكان أهل مدينة السلام يحسدون أهل مصر على « طبطب » مجود الخط ، « وابن عبدكان » كاتب الإنشاء فى ديوان ابن طولون ، إذ كانوا يقولون : « بمصر كاتب ومحرر ليس لأمير المؤمنين بمدينة السلام مثلهما »[٢] .

وليست غايتنا أن نسوق الأدلة التاريخية على رقى الخط فى مصر ، فلدينا من الأدلة الفنية الملموسة ما يغنى عن ذلك .

على أن هذه المنافسة التى تذكرها المراجع الأدبية بين بغداد ومصر الطولونية ، والتى يتردد فيها اسم « طبطب » واسم «ابن عبدكان» تؤيد بدورها ما نذهب إليه من أن مصر كانت دائماً مركزاً من مراكز الاهتمام بتجويد الخط .

ولم تضعف عناية الحكام المصريين فى وقت من الأوقات بهذه الناحية من نواحى الفنون ، ففى العصر الفاطمى كان أصحاب الأقلام يتمتعون بالحظوة لدى الخليفة ، فكان صاحب القلم الدقيق مثلا مقرباً من الخليفة ، يجالسه فى خلوته ، ويدارسه كتاب الله ، ويتلو عليه سير الأنبياء والخلفاء والعظماء ، ويحدثه عن مكارم الأخلاق ، ويقوى يده فى تجويد الخط[٣] .

وقد ساعدت وفرة المادة الكتابية المؤرخة فى مصر ، كما ساعدت بساطة الظاهرة الخطية فيها على إمكان دراسة تطور الخط الكوفى التذكارى ، والفضل الأول فى ذلك لمجموعة الشواهد التى يحتويها المتحف الإسلامى بالقاهرة — فهى من الوفرة والتنوع والتسلسل بحيث يحار الباحث فى هذه الظاهرة — وهو بصدد الاختيار — ماذا يبقى وماذا يذر ، وما يزال مجال البحث والدرس فسيحاً لمن يريد أن يعنى بدراسة الكتابة العربية ، وليكن عملنا هذا مجرد فاتحة اهتمام .

---

(١) القلقشندى — صبح الأعشى ج ٣ ص ١٣ .

(٢) صبح الأعشى : ج ٣ ص ١٣ .

(٣) المرجع السابق : ص ١٣/١٤ .

الفصل الثامن
ادب هذا الخط

* خط الكوفة جدير بأدب خاص — المحقق والمطلق منه — قياسه بمعايير الخط اللين — صلاحية هذه المعايير لقياس الخط الكوفى — نصيبه من الجمال — رجل الفن يجد فيه مادة خصبة للزخرفة .

* فيما يخالف منه مألوف الخط اللين — هندسة حروفه — ابن مقلة وابن عبد السلام وإخوان الصفا يتكلمون فى هندسة الخط ونسبة الحروف إلى الألف .

أدب هذا الخط

١ — محاولة تقرير أدب لهذا الخط :

أحببنا أن نقرر لهذه الصورة اليابسة من صور الخط العربى أدبها الخاص ، لأننا وجدناها حرية بأن تنفرد بأدب يقرر قواعدها ويساعد على التعريف بها — فاذا ما تيسر لنا ذلك ، جعلنا من هذه الظاهرة فناً كتابياً مستقل الأصول ، ورأينا السبيل إلى ذلك أن نقيس هذا الخط على الخط اللين قياساً دقيقاً ، لنرى مقدار ما بين الخطين من شبه أو خلاف ، ثم نزنه بموازين الخط اللين ، لنرى مقدار انقياده لهذه الموازين ، وكنا ، ونحن نحاول ذلك ، لا ندرى أنحن خالصون من هذه المقارنة بما يمكن أن نقرر به لهذا الخط أدباً خاصاً ، أم نحن خارجون من هذه المحاولة صفر اليدين مما نستطيع أن نحقق به هذا الغرض .

حاولنا أن ننظر فى هذه الصورة اليابسة من صور الخط على ضوء ما هو مقرر للخط اللين من قواعد وموازين ، وخلصنا من محاولتنا هذه إلى نتائج ترتاح لها النفس ، أدركنا من أنواعه المحقق والمطلق ، وتعرفنا صفة أقلامه وأدوات إنفاذه على الحجر والجص والخشب وغيرها، وتبينا مدى خضوعه للمعايير الجمالية المقررة للخط اللين ، ومقدارشذوذه عنها ، كما أدركنا أن السر فى عسر قراءته ناتج من تشابه صور حروفه وتعريتها عن النقط والإفراط فى معالجتها معالجة زخرفية ، وانتهينا إلى ما يشبه الأساس الهندسى فيه ، وجهدنا فى ضبطه بالموازين الخاصة ، واستخراج النسبة الفاضلة فيه ، ثم وضعنا له مصطلحاً خاصاً أعاننا على وصف حروفه إفراداً وتركيباً .

٢ — فى المحقق والمطلق من هذا الخط :

من الخط المحرر المحقق الذى يكتب به فى جسائم الأمور ، ومنه «المطلق المرسل» الذى يتكاتب به الناس ويستعملونه فيما بينهم(١) ، وحروف المحقق رائقة مستحسنة الأشكال والصور ، بخلاف حروف المطلق فهى متداخلة بعضها ببعض(٢) . وبالنوع الأول المحقق كتبت المصاحف الأولى ، كما نقشت الكتابات ذات الصفة التذكارية على الآثار والسكة والموازين بخط ثقيل جاف لم يكن يقوى عليه إلا قلة من الناس — والمطلق من هذا الخط ما قلت فيه العناية وأجراه كاتبه مجرى المطلق من الخطوط اللينة : والمشاهد أنه متى تخفف الكاتب من قيود الخط المحقق الثقيل ، جرت يده فى إسراع ومال خطه إلى التدوير ، وتداخلت حروفه ، وعدا بعضها على بعض ، وأصبح يكتب بالخط اللين الدارج خطاً مولداً من المحقق(٣) .

والحق أنه ليس فى هذا الخط اليابس نوع مطلق ، اللهم إذا اعتبرنا خطوط المبتدئين فيه خطوطاً مطلقة لأنها عادة ما تكون ركيكة قبيحة الصورة لم تصح حروفها ولم تحسن أشكالها ، لأنها لا تجرى على قواعده ولا تلتزم أصوله الخاصة .

---

(١) القلقشندى — صبح الأعشى ج ٣ ص ٥ و ٦ .

(٢) القلقشندى — صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٢ .

(٣) راجع القلقشندى — صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٢ سطر ٨ ثم انظر الوثيقة رقم ٥١٢ من مجموعة مورتز .

٣ — القلم أداة الكتابة :

لكل خط من الخطوط قلم يصلح له ، وكان قلم الكوفى يتخذ عادة من نوع من الغاب كان ينمو على مقربة من مدينة الكوفة ، يذكره حمد الله مستوفى صاحب نزهة القلوب باسم غاب العراق(١) ، والأقلام المستعملة فى صناعة الخط هى بمثابة الآلات المختلفة عند بقية الصناع ، ولا بد أن تكون النقوش الكوفية التى نقرت على الأحجار ، سواء منها ما كان على العمائر أو على شواهد القبور ، قد كتبت أول الأمر بقلم مناسب من القصب الفارسى أو الجريد(٢) ، بالمداد ، أو بصبغ يشبه المداد ، ثم نقرت بآلة حديدة الطرف .

٣ — فى قياس هذا الخط بموازين الخط اللين :

يقولون فى حسن الخط « إذا كان الخط حسن الوصف مليح الرصف ، مفتح العيون ، أملس المتون ، كثير الائتلاف قليل الاختلاف ، هشت إليه النفوس واشتهته الأرواح حتى أن الإنسان ليقرؤه ولو كان فيه كلام دنىء ومعنى ردىء ، مستزيداً منه — ولو كثر — من غير سآمة ، وإذا كان الخط قبيحاً مجته الأفهام ولفظته العيون والأفكار وسئم قارئه و إن كان فيه من الحكمة عجائبها ومن الألفاظ غرائبها(٣) .

والخط اليابس المحقق يكون عادة مليح الرصف ، أملس المتون ، تهش إليه النفوس وتشتهى العين النظر إليه لفخامته وروعته .

ويقولون « أجود الخط أبينه ، والخط الحسن هو البين الرائق البهج » « وينصحون(٤) كل من يريد تجويد خطه بقولهم « ألق(٥) دواتك وأطل شباة قلمك(٦) ، وفرج بين السطور ، وقرمط(٧) بين الحروف — والجيد من الخط اليابس ما كان بدوره رائقاً بيناً بهجاً ، فرج بين سطوره ونوشب بين حروفه .

ويوصف الخط عامة بالجودة(٨) إذا اعتدلت أقسامه ، وطالت ألفه ولامه ، واستقامت سطوره ، وضاهى صعوده

---

(١) حمد الله مستوفى — نزهة القلوب ص ٣٧ ، طبعة ليدن ١٩١٩ .

(٢) كانت الأقلام الجليلة تؤخذ عادة من لب الجريد الأخضر — « القلقشندى ج ٣ ص ٤٩ سطر ١٧ » أو من القصب الفارسى « المرجع السابق ص ٤٩ سطر ١٨ » وكانت تتخذ فى مصر من البوص الأبيض الغليظ الأنابيب الذى ينتقى من جزر الصعيد « القلقشندى ص ٤٩ سطرا ١٩/٢٠ » .

(٣) القلقشندى — صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٠ وما بعدها .

(٤) ابن عبد ربه « العقد الفريد » ج ٣ ص ٢٧ طبع المطبعة الأزهرية ١٩٢٨ م .

(٥) ألاق الدواة ولاقها ، يليقها : جعل لها ليقة أى قطعة من قماش ، وأصلح مدادها .

(٦) شباة القلم : سنه .

(٧) القرمطة : الدقة فى الكتابة والتقريب بين الحروف — « انظر الجهشيارى : الوزراء والكتاب ص٢٣ سطور ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ .

(٨) الصولى ، أدب الكتاب ، ص ٥٠ وما بعدها .

حدوره(١) وتفتحت عيونه ، ولم تشتبه راؤه ونونه ، وأشرق قرطاسه(٢) وأظلمت أنقاسه(٣) ، ولم تختلف أجناسه ، وأسرع إلى العين تصوره ، وإلى القلب تنمره ، وقدرت فصوله(٤) ، وأدمجت أصوله ، وتناسب دقيقه وجليله ، وتساوت أطنابه(٥) ، واستدارت أهدابه(٦) ، وصغرت نواجذه(٧) ، وانفتحت محاجره(٨) ، وخرج عن نمط الوراقين(٩) ، وبعد عن تصنع المحررين ، وخيل إليك أنه يتحرك وهو ساكن(١٠) .

و « الخط اليابس » ، الذى هو صورة من صور الخط العربى ، خاضع لكثير من هذه المعايير الجمالية ، يمكن أن يقاس ، وأن يحكم عليه بالجودة والرداءة وفقاً لها .

وقد أعرانا على الاعتقاد بخضوع الخط اليابس لقواعد الخط العربى عامة ، أننا تصورناه بفقد الصفات التى رأى « الصولى » أنها من علامات الخط الجيد ، كاعتدال أقسامه ، واستقامة سطوره ، وتفتيح عيونه ، واتفاق أجناسه ، فوجدناه — إذا فقدها — يهوى إلى درجة من القبح والرداءة شديدة ، ثم وجدناه — وهو يكتسب هذه الصفات — يرتقى إلى درجة كبيرة من الجودة ، ويبلغ حداً فائقاً من الجمال

* * *

على أننا نلحظ أن هذا الخط اليابس لا يخضع خضوعاً كاملا لمقاييس الخط اللين — فهو ، وإن شابهت بعض أصوله أصول ذلك الخط ، يكاد يكون فى جملته بمنأى عنه ، محتاجاً إلى تقرير أصول خاصة به .

٤ — فى نشأة هذا الخط وتطوره أول الأمر :

والخط الكوفى اليابس — وهو ظاهرة من ظواهر الفنون الإسلامية ، بدأ — ككل الظواهر الفنية المعروفة — بسيطاً ، ثم درج فى سلم الارتقاء إلى أن بلغ الذروة حسناً ورونقاً فى بعض جهات العالم الإسلامى ، وكان ذلك بفضل ما أنفق فى سبيله من عناية ، والمفهوم أنه نال أول عناية فى موطنه الأول على يد نفر من أهله ، عنى به فى عهد بنى أمية نفر من حذاق الخط أشهرهم عبد الحميد بن يحيى ، وقطبة المحرر — هؤلاء وضعوا له أصولا وقواعد تنافس الكتاب فى احتذائها

---

(١) حدوره أى إنحداره أو نزوله ، والمقصود نزوله عن خط استواء الكتابة .

(٢) القرطاس ما يكتب فيه ، ويكون القرطاس مشرقاً إذا كانت الكتابة فيه رائقة بهجة .

(٣) الأنقاس جمع نقس بكسر النون وتسكين القاف وهو المداد ، أى ما كان مداده شديد القتام .

(٤) الفصول : الراء والزاى .

(٥) أى ألفاته .

(٦) أى أطرافه — وذلك فى الخط اللين دون الخط اليابس .

(٧) النواجذ : الباء والتاء والثاء وما فى معناها فى حالة التوسط ، وتعرف أحياناً بالأسنان .

(٨) المحاجر : الواو والميم والفاء وأختها ، وتعرف أحياناً بالعيون .

(٩) الوراقون : الكتاب الذين يكتبون فى الورق — وكانوا غالباً ما يكتبون من غير كبير اكتراث بالقواعد والأصول — القلقشندى : صبح الأعشى ج ٣ ص ١٤٧ .

(١٠) لفرط ما فيه من استدارة ولين .

والعمل بمقتضاها ؛ وأدت عناية الأمويين بجودة الخط إلى نضوج هذه الظاهرة الفنية العربية الخالصة فى الشام ، وظهرت آثار هذا التجويد على مسكوكات الذهب والفضة والموازين الزجاجية ، نقشت عليها العبارات بالخط الكوفى اليابس ، كما ظهرت جلية على المبانى — ومن أروع أمثلتها المبكرة كتابات الفسيفساء بقبة الصخرة التى أسسها عبد الملك بن مروان بالقدس .

ولقى هذا الخط نصيباً وافراً من العناية على أيدى العباسيين ، ومن عجب أن يكون المجيدون فيه فى عصر هؤلاء من أهل الشام ، ويذكرون فى هذا المجال أسمى الضحاك وإسحق بن حماد الشاميين ، وكان أولهما فى خلافة السفاح وثانيهما فى خلافتى المنصور والمهدى[1] . وينسب إلى ابن العميد أنه اشتغل بتجويد الخط ، وفى ذلك يقولون « بدأت الكتابة بعبد الحميد وختمت بابن العميد »[2] — وإلى ابن العميد يعزى كثير من التغيرات التى لحقت بالخط الكوفى فباعدت بينه وبين الخطوط الأخرى .

وهكذا بدأت هذه الظاهرة أول أمرها بسيطة جارية مع طبيعة القوم الذين كتبوا بها ، ولم تلبث أن ارتقت ، ساعدها الإسلام على الارتقاء لأنها كانت من أهم الوسائل التى خدمت أغراضه .

٥ — نصيبه من الجمال :

وهذا الخط اليابس يرتد فى بساطة تامة إلى أصول هندسية هى أهم مظاهره وأكثرها إسراعاً إلى عين الناظر إليه فى عجلة وممعن النظر فيه بقدر سواء ؛ وقد عرف النوع التذكارى منه بشىء كثير من الجفاف والصلابة ، وغدا اليبس والصرامة علامتين عليه ، والحق أن لهذا النوع من الخط نصيب وافر من الجمال على الرغم من رضوخه للأصول الهندسية ، لحقه كثير من الترطيب الذى خفف كثيراً من شدة جفافه وأزال منه الروح الصناعية التى تصاحب الأوضاع الهندسية — وهذا الترطيب ظاهر فى أجف أنواع هذا الخط ، فى عراقات الراء والنون[3] ، والواو والياء ، وتلويز[4] الصاد والطاء ، وهامة العين[5] ، ورأس الفاء والواو ، وتدوير الهاء والميم ، ولولا هذا الترطيب لما كان لهذا النوع أدنى نصيب من الجمال ، ولما كان له بين أنواع الخطوط الجميلة مكان يذكر .

والخط اليابس « التذكارى » فوق ذلك بادى الرصانة والقوة لما فيه من غلظ يملأ الفراغ فيريح عين رجل الفن المسلم التى تكره المساحات الفارغة ، وفيه رغم صفاته هذه مرونة مطاوعة لخيال الكاتب ، الذى طالما رأيناه — رغبة فى شغل الفراغ — يتصرف فى عراقات الحروف تصرفاً لم يعبه عليه أحد ، فيلحق بها تثنية ، أو رجعاً ، أو إقصاراً ، أو إطالة ، ومكنته طبيعة الخط الهندسية من إمكان « الاستمداد »[6] إلى أبعد الحدود ، ولم يفته — وهو يجرى هذا الاستمداد — أنه فى الخط اليابس قد لا يأتى بما يأتى به الاستمداد فى الخطوط المستديرة من نتائج رائعة ، فافتن فى ذلك حتى أتى بالأمر العجاب : ألحق بالاستمداد بعض الزخارف البسيطة التى ابتكرها ذهنه الخلاق بقصد ملء الفراغ الناشىء ، أو تلافى الملل الذى يصحب

---

(١) القلقشندى — صبح الأعشى ج ٣ ص ١٢ ، وكانا يكتبان « الجليل » .

(٢) المقصود « بالكتابة » هنا الكتابة الخطية إلى جانب الكتابة الإنشائية .

(٣) العراقة هى الجزء المدوّر الذى يهبط عن خط استواء الكتابة أو مستوى تسطيحها .

(٤) التلويز جعل جزء الحرف كاللوزة شكلا .

(٥) هامة الشىء رأسه أو أعلاه .

(٦) الاستمداد هو إطالة الجزء المستلقى على خط استواء الكتابة .

الاستمداد الهندسي البحت ، أوحت إليه رغبته الملحة في ملء الفراغ الواقع فوق الاستمداد أن يبتدع التقويس والتزهير والتوريق والتخميل ، وتطرق من ذلك إلى التربيط والتعقيد ، واندفع في تيار الزخرف ، وكان أنانياً في اندفاعه إلى أبعد الحدود ، اختص نفسه بأسرار الكتابة ،حتى ليتعذر على جمهور الناظرين في فنه أن يفهموا وحيه أويدركوا إلهامه — وإن استشعروا جمال فنه لمجرد نظرهم إليه .

والحق أن الفنان العربي وجد في الخط اليابس مجالا خصباً لإظهار عبقريته لم يجده في ناحية أخرى من نواحي الفن ، حتى غدا الفن الزخرفي الكتابي ، بما أودعه فيه رجل الفن المسلم من الابتكار والابتداع ، فناً قائماً بذاته ، إسلامي الطابع والأصول ، لا يكاد يدين بشيء لغيره من الفنون .

هذا الخط الذي بسطت مظاهره أحياناً وتعقدت أخرى باختلاف الزمان والمكان ، والذي شاع في أنحاء العالم الإسلامي ، خط مقرر الأصول ، يجري على قواعد ثابتة يعرفها حذاقه ويحتفظون بكثير من أسرارها .

والخط الكوفي اليابس فن قائم بذاته ، له أصوله وقواعده ، تطور كما تطورت الفنون كلها من مرتبة إلى مرتبة ، حتى غدا جديراً بأن يحتل بين الفنون الإسلامية الرفيعة مكاناً مرموقاً ، بفصل جديد منفرد نضيفه إلى فصول الفن الإسلامي .

٦ — فيما يخالف منه مألوف الخط اللين :

ويمتنع في هذا الخط بدء بعض الحروف كالألف واللام والدال والراء بنقطة ، كما يمتنع التجليف في الفاء والقاف والواو والميم ، والتشظية في الحاء والطاء والباء والصاد والكاف ، والترويس في الألف والباء والجيم والدال والراء ، والطاء والكاف واللام ، كما يمتنع كذلك طمس عقدة الصاد والطاء والعين والفاء والقاف والميم والهاء والواو واللام ألف لأن الطمس لا يليق بالخط الجليل ، كما لا تُرتق حاؤه[١] ولا تعرق جيمه[٢] .

وليس للهمزة في هذا الخط صورة ، ولذلك فهي لا تثبت قط ، وقد بلغ من جمود هذا الخط أن احتفظ حتى في عصوره المتأخرة بالصور النبطية في رسم بعض الكلمات ، فقد ظلت كلمة « ابنة » وكلمة « سنة » تكتب بالتاء المفتوحة وحقها أن تكتب تاءً مربوطة .

وظل هذا الخط يفقد أصلا من الأصول التي يسميها صاحب صبح الأعشى « بحسن التدبير » ، وهو ألا يفرق بين حروف الكلمة الواحدة ، بأن يكتب بعضها في آخر السطر وبعضها في أول السطر الذي يليه[٣]، وقد يكون الحامل على ذلك ضيق آخر السطر عن إثبات الكلمة بتمامها ، فتكتب بعض حروفها في نهاية سطر وبقيتها في سطر آخر ، وليس ذلك من حسن التدبير على كل حال . والكاتب الماهر يتحاشى ذلك بالجمع والمشق[٤] من حين شروعه في كتابة النص ، فهو يرسم ويخطط أولاثم ينفذ بعد ذلك ، وقد جرت عادة الكتاب في هذا النوع من الخط على استساغة فصل المضاف والمضاف

---

(١) انظر التجليف والتشظية والترويس والطمس والعقد والرتق والتعريق في كشاف المصطلحات .

(٢) التعريق أن يكون للحرف الأخير عراقة ، أي جزء مدور يهبط عن مستوى الكتابة .

(٣) وذلك قبيح ، وأكثر ما كان يوجد في مصاحف العامة وخطوط الوراقين وبعض مصاحف عصر عثمان — صبح الأعشى ص ١٤٧ .

(٤) المشق هو المد والمط ، وقد تقدم ذكره عند الكلام عن خطوط المصاحف .

إليه ، كما فى عبد — الله ، ومولى — فلان ، وفتى — أمير المؤمنين ، بكتابة المضاف فى آخر سطر والمضاف إليه فى أول السطر التالى ، فى حين أنهما بمنزلة الاسم الواحد الذى لا يصح فصله ، ومن ذلك أيضاً الفصل بين الاسم وما يتلوه فى النسب كزيد — بن محمد[١] ، وكل ذلك قبيح فى رسم الكلمات ، إلا أن العرف جرى به فى الخطوط اليابسة ، فغدا مستساغاً غير مستهجن ، وبقينا نراه فيها حتى زمن متأخر ، ولا سيما فى النقوش الشاهدية .

ومن الأصول الفنية التى تنعدم فى هذا الخط عدم التساوى بين صعوده وحدوره ، فهو فى مجموعه خط صاعد يقل فيه تحدر الحروف وهبوطها عن مستوى التسطيح ، فلا يكاد ينزل من الحروف عن ذلك المستوى نزولا محساً إلا عراقات النون والواو ، أما بقية العراقات فقد اختزلت فى هذا الخط اختزالا كاد يصبح قاعدة من قواعده ، ومن العراقات التى اختزلت فى كثير من الأحوال ، عراقات الجيم والعين وعراقة اللام (فى حالات الانتهاء) ، وقد طغت روح الاختزال على عراقتى الراء والنون فى عصور متأخرة ، فكادتا بدورهما لا تسقطان كثيراً عن مستوى التسطيح .

٦ — فى صور حروفه وعجم بعضها :

وحروفه على ثمان عشرة صورة ، وهى : (١) الألف (٢) الباء وأختاها (٣) الجيم وأختاها (٤) الدال وأختها (٥) الراء وأختها (٦) السين وأختها (٧) الصاد وأختها (٨) الطاء وأختها (١٠) الفاء والقاف (١١) الكاف (١٢) واللام (١٣) والميم (١٤) والنون (١٥) والهاء (١٦) والواو (١٧) واللام ألف (١٨) والياء .

وقد أدى شبه الباء بأخواتها ، والجيم بأختيها ، والدال والراء والسين والصاد والطاء والعين بأخواتها ، إلى تقليل الصور ، إلا أن ذلك قد أدى فى ذات الوقت إلى عسر القراءة فى هذا النوع من الخط ، وقد فرقوا بين الحروف المتشابهة فى الرسم بالنقط (أو العجم) فى خطوط المصاحف ، وأنه لما يسترعى الانتباه أن نجد النقط معدوماً انعداماً كلياً فى الكتابات التذكارية الشاهدية[٢] ، بينما نجد المصاحف منذ زمن مبكر قد ضبطت بالنقط والشكل مخافة التصحيف[٣] ، أما كتابة التحرير المخففة فقد كانت لا تعجم إلا إذا خيف أن يعجز المكتوب إليه عن القراءة الصحيحة ، كأن يكون أعجمياً أو عربياً لا يدرك أسرار لغته ، وقد كان المكتوب إليه يرى فى العجم مسبة له[٤] ، وقد كثر فى كتابات التحرير عجم بعض الحروف دون البعض الآخر ، فقد عجمت (أى نقطت) الباء والتاء والجيم والخاء والذال والزاى والشين والنون والياء — دون الظاء والغين والفاء والقاف[٥] .

---

(١) القلقشندى — صبح الأعشى ج ٣ ص ١٤٨ .

(٢) وهذه الشواهد الوفيرة العدد التى اتخذناها مادة لبحثنا لا نجد بينها شاهداً واحداً أعجم أو شكل (اللهم إلا النقش المرقوم ٨٨٥١ المؤرخ ٣٦٣ هـ ، ويرجح أن يكون نقطه متأخراً) .

(٣) التصحيف — راجع الملحق رقم (١) ، هو القراءة المخطئة .

(٤) العجم بتسكين الجيم — راجع الملحق رقم (١) ، وهو النقط .

(٥) انظر المجموعتين : P.E.R. & P.E.R.F. من أوراق البردى ، وأكثر الحروف عجماً فى أوراق البردى التاء والزاى والشين ، وأقلها عجماً الباء والنون والياء — « تحقيق جروهمان » .

٧ — فى هندسة حروفه :

نسب ابن مقلة وابن عبدالسلام الحروف جميعاً إلى الألف التى اتخذاها مقياساً أساسياً ؛ فنسبت الحروف الأخرى إليها[١] ، وإلى أولها ينسب الخط المنسوب[٢] بمعنى الخط الذى تنتسب حروفه إلى الألف بنسب هندسية ثابتة .

وهذه الألف تـكون مساحتها فى الطول ثمان نقط من نقط القلم الذى تكتب به ، ليكون العرض ثمن الطول[٣] ، وقد عدل هذه النسبة الشيخ شرف الدين محمد ابن الشيخ عز الدين بن عبد السلام ، فجعل عرض الألف سدس طولها[٤] وقدر الشيخ زين الدين شعبان الآثارى فى ألفيته عرض الألف بسبع طولها[٥] .

أما الباء التى تتـكون من قائم ومنبسط ، فمقدارها جميعاً قدر طول الألف ، فإن زاد سمج وإن قصر قبح .

والجيم المفردة تتكون من خط مائل « منضجع » مقداره طول الألف ، ونصف دائرة قطرها بطول الألف .

والدال تتكون من خطين ، منكب ، ومنبسط على مستوى التسطيح ، طولها معاً كطول الألف .

والراء قوس هو ربع دائرة ، الألف قطرها .

على هذا الأساس العلمى الرياضى وضع « ابن مقلة » قانونه الذى يضبط أصول الخط ، وأكمل عمله وضبطه ابن عبد السلام ، ولا يغيب عن البال أن إخضاع الخط للقوانين الهندسية البحتة يجرده من الجمال ، ويجعله جافاً ليس فيه أثر من الحياة .

وقد جاء « ابن البواب » بعد ابن مقلة بما يقرب من القرن ، فأسبغ على الخط كثيراً من مظاهر الجمال دون أن يخل فى قليل أو كثير بقواعده وأصوله الهندسية[٦] ، وبعد ذلك بقرن آخر أجاد « ياقوت المستعصمى » صناعة الخط ، وكانت له من أجل ذلك حظوة لدى الخليفة المستعصم العباسى ، ولـكل من هؤلاء تلاميذه والمعجبون به ، وكان لـكل منهم مدرسته الخاصة ، وينسب إلى ابن البواب تبريزه فى « المحقق » ، وإلى ياقوت اختراعه للخط الياقوتى وهو تحوير بسيط لخط الثلث[٧] .

وقد أجادت مدارس هؤلاء كتابة جميع أنواع الخطوط المعروفة التى يذكرها لنا صاحب الفهرست[٨] .

نسب ابن مقلة (٢٧٢/٣٢٨ هـ) الحروف إلى الألف ، وعقب ابن عبد السلام على نسبته[٩] — ولصاحب رسالة الموسيقى من إخوان الصفا[١٠] كلام سبق به رأى ابن مقلة وابن عبد السلام ، وقد حققا هذه النسبة متوخيين وصف صاحب رسالة الموسيقى .

---

(١) القلقشندى — صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٣/٢٤ .
(٢) ابن خلكان — الوفيات ج ٢ ص ٣٣١ وما بعدها : « ابن مقلة » .
(٣) القلقشندى عن صاحب رسالة الموسيقى من رسائل إخوان الصفا — صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٤ سطر ٤ .
(٤) المرجع السابق ص ٢٤ سطرا ٦ ، ٧ .
(٥) المرجع السابق ج ٣ ص ٢٤ سطرا ٨ ، ٩ .
(٦) ابن خلكان : وفيات الأعيان ، ج ٢ ص ٢٨٢ وما بعدها .
(٧) Huart : *Les Calligraphes*, pp. 80-84.
(٨) الفهرست ص ٧ ، ٨ .
(٩) القلقشندى — صبح الأعشى ، ج ٣ ص ٢٤ .
(١٠) القلقشندى — صبح الأعشى ، ج ٣ ص ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ .

الفصل التاسع

— ١ —

في مصطلحه وصور حروفه

* تقرير مصطلح لهذا الخط بالاعتماد على المصادر الكلاسيكية العربية .

* وصف حروفه إفراداً وتركيباً — حسن تشكيله ورصفه .

فى مصطلح هذا الخط

ونحن نورد هنا أهم المصطلحات التى قررناها للخط الكوفى بأنواعه ، واستخدمناها فى وصف هذا النوع من الخط ، وقد رتبت هذه المصطلحات ترتيباً أبجدياً ، حتى يسهل الرجوع إليها لفهم ما يعرض منها فى ثنايا الكتاب .

« حرف الألف »

الأصابع — هى الحروف القائمة أو الطالعة ، وهى الألف واللام وما فى معناهما كقوائم الطاء والظاء واللام ألف .

« حرف الباء »

البسط — هو رسم أجزاء الحروف مستقيمة لا تقويس فيها ، والخطوط المبسوطة عكس الخطوط المقورة أو المدورة ، وهذا البسط هو أهم صفات الخط الكوفى التذكارى (اليابس) ، ويعبر عن الخط المبسوط أحياناً باليابس ، وهو ما لا انخساف ولا انحطاط فيه[1] ، وهو عكس الخط المقور أو اللين — والبسط أحياناً هو الإرسال إلى النهاية .

البتر — هو القطع ، والعراقة[2] المبتورة هى العراقة الناقصة التى لا يكمل تدويرها ولا يجمع طرفها .

« حرف الجيم »

التجليف — بدء الحرف بسن القلم على نحو ما يبدأ بكتابة واو الثلث ورأس فائه .

الجمع — هو إكمال تدوير العراقة والصعود بطرفها تماماً بسن القلم حتى تأخذ شكل نصف الدائرة كاملاً .

« حرف الحاء »

الانحطاط — الانحطاط والانخساف بمعنى واحد فى مصطلح هذا الخط ، وهما النزول بتقويس عن مستوى التسطيح العام .

التحريف — هو أن يكون الشىء ذا (حرف) رفيع ، ويكون التحريف عادة فى ذنب الألف اللينة (ألف الخطوط المستديرة) .

الانحناء — هو الانكباب ، والمنحنى كالمنكب سواء بسواء ، أنظر المنكب — حرف « الكاف » .

« حرف الخاء »

الانخساف — هو الانحطاط أو التدوير أو النزول عن مستوى التسطيح بتقويس أو استدارة ، ويكون عادة فى الخطوط اللينة — فى عراقاتها .

---

(١) انظر الانخساف والانحطاط فيما يلى من هذا المصطلح .

(٢) انظر العراقة فيما يلى من هذا المصطلح .

« حرف الدال »

التدوير والاستدارة — ما كان كنصف الدائرة أو قرب من ذلك :

مستدير الميم والفاء والواو وما فى معناه هو جزؤها المدور الذى يشبه الدائرة الكاملة .

« حرف الراء »

الرتق — سد الفتحات ، والحاء الرتقاء : ما سد بين جبهتها وما فوق صدرها بقليل يخط ، كما فى حاء الثلث المفردة .

الترطيب — هو شدة الاستدارة .

الترفيل — الجيم المرفلة هى ما اكتمل عجزها أى آخرها ، أى ما كانت عراقتها (كاستها) يقدر نصف دائرة .

الإرسال — هو إطلاق العراقة من غير تقويس .

« حرف السين »

التسطيح (مستوى التسطيح) : هو المستوى الذى تعلو فوقه الحروف أو تهبط تحته ، وهو المعروف أحياناً باسم خط استواء الكتابة .

الإسبال — هو الاستلقاء أو الذهاب بجرة القلم فى غير تكلف ، ويلحق الجيم وأخواتها ، كما يلحق الميم والواو .

الاستواء (خط استواء الكتابة) — هو مستوى التسطيح العام الذى تعلو بعض الحروف فوقه ، ويهبط بعضها أسفله .

سن القلم — هو سمك ذبابه بعد تمام بريه ، أو مقدار غلظ قطته .

« حرف الشين »

التشعير — هو الترفيع ، والتشعيرة : النهاية الرفيعة التى تشبه الشعرة ، وتلحظ فى نهاية عراقات الباء والفاء والقاف والسين والصاد واللام والميم — وذلك فى الخطوط اللينة أصلا ..

شاكلة الألف — ما قبل عقفها أو ثنيها من أسفل إلى وراء ، وشاكلة اللام جزؤها المدور الأخير .

شكلة الكاف وشكلة الدال — الجزء العلوى منهما .

التشظية — أن يكون أعلى الحرف على هيئة الشظية .

« حرف الصاد »

التصحيف — هو القراءة الخطئة بسبب عدم وجود النقط والشكل .

صدر القلم — عرضه ، وسن القلم غلظ قطته .

« حرف الطاء »

الحروف الطوالع أو الحروف الطالعة :

هى الحروف القائمة أو المنتصبة ، وتعرف أحياناً بالأصابع . ، الألف واللام ، وأسنان الباء وأختيها ، وأسنان السين وأختها ، وسنة الباء المبتدأة .

« حرف العين »

التعريق — وهو التقويس الذى يكمل رأس الجيم وأخواتها ، ورأس الفاء وأختها ، ورأس العين وأختها ، ورأس الواو ، ورأس اليـاء ، ليجعل من كل منها حرف إفراد — والعراقة هى الجزء المدور من الحرف ، الهابط عن مستوى التسطيح .

العقد — هى تدويرات العين والفاء والقاف والميم والوالو والهاء ، وتثليث العين ، وتربيع الصاد والطاء ، وتدوير اللام ألف وتثليثها .

المعجم — هو إلحاق النقط بالحروف ، لتمييز الحروف المتشابهة بعضها عن بعض بقصد صحة القراءة .

العقف — ويقصد به الثنى يلحق بنهاية الألف على شكل الزاوية القائمة ذات اليمين .

التعويج — نقصد به الثنى يلحق بالخط المستقيم على شكل تقويس مشظى ، أو مطلق .

العطف — هو التدوير فى نهاية العراقة أو نهاية الألف اللينة .

« حرف الفاء »

التفطيح — تعريض رأس الحرف الطالع أو ما فى معناه .

« حرف القاف »

التقوير — هو التدوير أو التقويس ، وهو من أهم صفات الخط اللين .

القفـا — قفا الألف يمينها ، وقفا الباء قائمها القصير المنتصب ، وقفا الصاد نهايتها القائمة من جهة اليمين .

قمحدوة العين ، قفاها (مؤخر رأسها) ، وهو أول ما يخط من رأسها فى الخط اللين .

المقوس (المدور) — ما جعل باطنه من أعلى وظهره من أسفل أو عكسه ، بحيث لا يمكن أن يرسم عليه ثلاث نقط على سمت واحد .

« حرف الكاف »

الانكباب — هو الهبوط مع الميل ، وهو فى جيم الثلث أول ما يحط منها بالقلم ، وفيه عادة انكسار يسير بترطيب فى وسطه ، والمنكب — ما كان أعلاه مائلا إلى اليسار كرأس الدال .

« حرف اللام »

التلويز — هو التدوير فى رأس الصاد والطاء والحاء والعين ،والتلويز فى كل من الصاد والطاء جهة اليمين ، أما فى الجيم المقفلة فجهة اليسار .

الاستلقاء — ما كان أعلاه من يمنة وانحطاطه من يسرة ، سواء أكان ابتداؤه من أعلى أو من أسفل .

اللين — الخط اللين هو الخط الذى فيه تدوير ، وهو عكس الخط اليابس .

حرف الميم

الاستمداد — هو الإطالة والتمطيط ، وهو أصل عظيم من أصول الكتابة المستديرة ، يقول فيه المقر الملائى ابن فضل الله « من لم يحسن الاستمداد وبرى القلم ، فليس من الكتابة فى شىء » .

« حرف الواو

التوسيع — ويقصد به زيادة الانفراج فى الزوايا ، وزيادة الاتساع فى التقويس .

فى صور حروفه

الألف شكل مركب من خط منتصب (قائم) يجب أن يكون عموديا غير مائل إلى استلقاء ولا انكباب ، يقول عز الدين بن عبد السلام : هى قاعدة الحروف المفردة وبقية الحروف متفرعة عنها ومنسوبة إليها .

ويقول صاحب رسائل إخوان الصفا فى رسالة الموسيقى عند ذكر حروف المعجم : أن مساحة الألف فى الطول تكون ثمان نقط من نقطة القلم الذى تكتب به ، ليكون العرض $\frac{1}{8}$ الطول ، وقدرها غيره بست نقط ، وقدرها الشيخ زين الدين شعبان الآثارى فى ألفيته بسبع نقط ، وهى على نوعين :

(١) المفردة ، ويذكر القلقشندى أنواعها المختلفة فى الخط المستدير ، وهى الألف فى ابتداء الكلمات .

(ب) المركبة التى توصل بما قبلها .

يقال هامة الألف أى رأسها ، وذنب الألف أى طرفها الأسفل ، وقد يكون الذنب فى الخطوط المستديرة موصولا بغيره

كما فى الخط الريحانى ، أو مطلقاً كما فى الطومار والرقاع ؛ وذنب الألف فى الخط الكوفى مطلق ليس فيه تشمير أو تحريف ، ويلحقه تعويج أو عقف من جهة يمنة اليد ، بصدر القلم فى الكوفى التذكارى ، أما فى كوفى المصاحف فيلحقه العقف بتشمير إلى يمنة أو إلى يسرة ، وفى خط التحرير يلحقه عقف مطلق أو عقف بتقويس ليس فيه تشمير ، وقد تكون الألف ممالة من أعلاها إلى الخلف فى البردى — فلا توازى غيرها من القوائم ؛ ويقال أيضاً قفا الألف بمعنى ظهرها ، وشا كلة الألف أى ما قبل انعطافها من أسفل .

الباء وأخواتها — على ضربين :

(ا) المفردة ، ويذكر القلقشندى أنواعها[١] وتتركب من قائم قصير منتصب وانبساط فوق مستوى التسطيح ، وهى فى الكوفى موقوفة (أى مبتورة) وقد تبسط ولكنها لا تنتهى بتشمير ، وإنما يكون انتهاؤها كابتدائها بصدر القلم .

(ب) المركبة ، وهى إما مبتدأة أو متوسطة أو متطرفة ، وقد تعلو المتوسطة قليلا إذا توسطت شبيهين لها كالنون والياء المركبتين ، كما فى كلمة « النبيين » .

وللباء المتطرفة حالتان ، مبتدأة فى أول الكلمة ، أو مختتمة ، وتكون موقوفة كالمفردة أو مبسوطة مثلها ، يقال قفا الباء وذنب الباء ، وليس للباء الكوفية تشميرة بالمعنى المفهوم فى الخطوط المستديرة .

الجيم وأخواتها — وهى على شكلين :

(ا) مفردة ، وتتكون صورتها فى الخطوط التذكارية من خط منكب من اليسار إلى اليمين يقطع مستوى التسطيح بزاوية حادة ، وقد يتجاوزه نزولا ، وهو فى الكوفى بأنواعه يكتب بصدر القلم ، ويختص الكوفى التذكارى بمراقة هى بين الإرسال والإسبال[٢] ، أما كوفى المصاحف ففيه من العراقة المرسل المربع الشكل وما يشبه الياء الراجعة بعرض القلم .

(ب) مركبة ، وهى إما مبتدأة أو مركبة متوسطة أو مركبة مختتمة .

الدال وأختها — وهى فى الكوفى (الكوفى التذكارى وكوفى المصاحف) إما :

ا) مفردة على شكل مثلث كما فى الخط المستدير ، لا يجمع[٣] طرفها ، ولا تهبط عن مستوى التسطيح ، وقد تكون على شكل الكاف المبسوطة[٤] ، وفى أعلاها شظية إلى يمنة اليد على زاوية أو قائم قصير بعرض القلم .

(ب) مركبة مختتمة على شكل الكاف المبسوطة أيضاً ، أو على شكل المثلث فى (خطوط البردى) بشىء من الترطيب فى قاعدتها ، يكاد طرفها يجمع .

---

(١) القلقشندى — صبح الأعشى ج ٣ ص ٦٠/٦١/٦٢ وهى المجموعة والموقوفة والمبسوطة .

(٢) يصف القلقشندى أنواع الجيم كما يأتى : مرسلة مسبلة ومختتمة ورتفاء وملوزة .

(٣) جمع طرف الدال يكون بثنيته من نهايته إلى أعلى وتشظيته .

الراء وأختها — على ضربين :

(ا) مفردة[١] .

(ب) ومركبة (مختتمة) .

والأولى فى الخط الكوفى التذكارى على خلاف معظم حروفه «مقورة» ، وقد تكون مبسوطة بتقويس فى نهايتها[٢] ، وهى فى كوفى المصاحف على شكل يشبه الدال العادية مع تعريض ملحوظ فى خطها المنضجع ، وفى خطوط البردى مقورة ومبسوطة[٣] ، ويزيد تقويرها اطراداً مع صغر حجمها[٤] ، وتقرب حينئذ من الدال كما نعرفها فى خط النسخ ، أما المركبة فهى فى الكوفى التذكارى مقورة ومبسوطة كذلك[٥] ، وفى كوفى المصاحف على شكل مفردتها (كالكاف المبسوطة) ، وفى خطوط التحرير المخففة تقور ، وتكون قريبة من المبسوطة ، نازلة عن مستوى التسطيح أو متخذة تقويرها أو انبساطها عليه[٦] .

السين وأختها :

وهى مفردة ومركبة (متوسطة أو متطرفة «مختتمة») ، وأسنانها فى الكوفى التذكارى قوائم قصيرة ترسم بعرض القلم ، متساوية الطول أو منحدرة ، ثالثتهما أقصرها[٧] ، وقاعها خط أفقى على مستوى التسطيح ، وهى فى المصاحف بنفس الرسم إلا أن أسنانها قد تكون كأسنان المنشار مثلثة الشكل[٨] ، أما فى خطوط التحرير فيكون بين أسنانها تقوير تناسب مع القاعدة العامة لخطوط التحرير المخففة ، وقد تنعدم السنة الثالثة فى السين المفردة .

وعراقة السين المفردة هى على وجه التقريب كعراقة النون بسطاً وتقويراً .

الصاد وأختها :

وهى مفردة ، ومركبة والمركبة متوسطة أو متطرفة .

وهى فى الخطوط التذكارية إما أن تكون ملوزة مبسوطة القاعدة أو مبسوطة القاعدة والقفا ، أو مستطيلا ملقى بطوله على مستوى التسطيح ، أو مستطيلا مال ضلعاه القصيران نحو قمته فبدا (كالعين) ، أو مثلثاً قائم الزاوية ضلعه

---

(١) وهى فى الخطوط المستديرة التى يصفها صاحب صبح الأعشى ذات ثلاثة أشكال ، مجموعة ، ومبسوطة ومقورة .

(٢) انظر « شاهد رقم ٣١٥٠/١١٧ — المتحف الإسلامى بالقاهرة » .

(٣) انظر « جروهمان P.E.R. & P.E.R.F. » .

(٤) انظر « جرونهما P.E.R. & P.E.R.F. » .

(٥) الشاهد المذكور ٣١٥٠/١١٧ — المتحف الإسلامى بالقاهرة .

(٦) انظر جروهمان P.E.R.F. .

(٧) « الشاهد ٨٨٠١ بالمتحف الإسلامى بالقاهرة فى كلمتى ستين وسنة .

(٨) وقد تكون السنة الوسطى دون غيرها منشارية .

القصير هو القفا ، أما هى فى الصاحف خطان متوازيان متساقيان ، أحدهما وهو الأسفل على مستوى التسطيح ، وثانيهما وهو الأعلى فوقه بقليل ، فى قفاها تقويس يلتقى قائماً مع جرتها السفلى ، وهى فى البردى ملوزة وقد تشبه صاد المصاحف .

أما عراقتها فهى فى حكم عراقة السين ، بسطاً فى الخطوط التذكارية وخطوط المصاحف ، وتقويراً فى خطوط التحرير .

الطاء وأختها :

الطاء[1] إما :

١ — مفردة .

٢ — أو مركبة ، والمركبة مبتدأة أو متوسطة أو مختتمة .

وهى فى الكوفى التذكارى تشبه الصاد فى كثير من أحوالها ، وأغلب ما تكون مستقيمة القفا ، قائمها مستقيم ، أو مقوس ، وقد يميل عليها حتى ليكاد يبلغ ما فوق قفاها ؛ وهى فى خط المصاحف كالصاد قائمها منتصب دائماً ، أما فى خطوط التحرير فيبدأ بها على صورة الألف المطلقة ، فإذا وفيت بها رجعت طالعاً من تلقاء ذنب الألف حتى تقارب موضع شاكلتها ، ثم ترجع إلى يمينك وترسم صورة اللوزة منتهياً إلى ذنب الألف ، وقد تكون أبسط إنفاذاً من ذلك ، كأن يبدأ بها على صورة الألف ، فإذا فرغت من ذلك فاستأنف السير بذنب الألف إلى يمنة اليد ، ثم اصعد بتدوير لترميم قفا الطاء ، ثم رد القلم إلى يسرة فى هبوط ، منتهياً إلى شاكلة الألف — وتلك هى طريقة المبتدئين وغير المجيدين .

العين وأختها — وهى :

١ — مفردة .

٢ — مركبة ، والمركبة مبتدأة ومتوسطة ومختتمة ، والمفردة فى الكوفى التذكارى تكون مفتحة القمة أو مقفلتها ذات عراقة مرسلة أو مسبلة أو مربعة ــ إذا دعت إلى ذلك ضرورة صناعية[2]، وتكون العراقة أحياناً رجعاً تحت مستوى التسطيح يشبه رجع الياء الراجعة ، وهى فى المصاحف تشبه العين المعروفة لنا ، وتكون من هامة وعراقة عاديتين ، وغالباً ما تكون رأس العين فى كوفى المصاحف ناقصة التدوير ، كما تكون العراقة رجعاً يشبه رجع الياء ، وهى فى البردى تكون من هامة ناقصة التدوير وعراقة بتراء .

أما العين المركبة المبتدأة فهى فى الكوفى التذكارى مستديرة الرأس تقريباً ، بينما هى فى كوفى المصاحف ناقصة التدوير كما فى العين المفردة سواء بسواء ، وفى خطوط البردى يقل تدوير رأس العين ؛ والعين المركبة المتوسطة تكون مفتوحة القمة ومقفلتها ، وتكون على مستوى التسطيح نفسه ، كما قد تعلوه فوق قائم قصير مستقر على خط التسطيح ، وهى فى المصاحف مفتوحة القمة ، وتبدو فى خط « المشق » مطموسة البياض[3] ، وفى خطوط التحرير مقفلة القمة على هيئة مثلثة ، ومفتوحتها أحياناً .

---

(١) يقسمها القلقشندى إلى موقوفة ومرسلة، وهو تقسيم لا يعنينا كثيراً.

(٢) غالب ما تكون هذه العين فى نهاية السطر حينما لا يتسع المكان لتقويس العراقة .

(٣) ربما رجع ذلك إلى تمطيط خط المشق تمطيطاً ينقص معه علو الحروف .

أما العين المركبة المختتمة فهى فى السكوفى التذكارى مفتحة الرأس أو مقفلتها ذات عراقة مسبلة ، وهى فى المصاحف مفتحة الرأس ، بتراء العراقة أو مرسلتها ، وهى فى البردى مقفلة الرأس على هيئة المثلث ، بتراء العراقة .

الفـاء :

١ — مفردة .

٢ — مركبة مبتدأة ومتوسطة ومتطرفة .

فالمفردة فى الخطوط التذكارية ذات رأس مدور وقفا مستقيم فى طرفه العلوى شظية حديدة الطرف ، وعراقتها مبسوطة موقوفة ، وهى كذلك فى خط المصاحف مع تدوير فى قمحدوة الرأس ، وهى فى خطوط التحرير مدورة الرأس ذات عراقة مستديرة موقوفة (بتراء) حتى لتشبه الواو فى كثير .

والمركبة المبتدأة فى الخطوط التذكارية تشبه رأس أختها المفردة ، وهى فى خط المصاحف شبيهة برأس زميلتها المفردة كذلك ـ والمركبة المتوسطة فى الخط التذكارى تدوير مرتكز على خط التسطيح أو معلى فوق قائم قصير ، وهى فى خطوط المصاحف تدوير يرتكز على خط التسطيح ، وتمقد فى خطوط التحرير على مستوى التسطيح على هيئة قريبة من الدائرة ؛ أما الفاء المركبة فهى فى الخط التذكارى دوران على مستوى التسطيح وعراقة مبسوطة موقوفة ، وهى فى خط المصاحف قريبة من ذلك ، وفى البردى معقودة على خط التسطيح فى شبه دائرة ، وعراقتها لا تكاد تفارق خط التسطيح هبوطاً إلا فى قليل — وهى عراقة بتراء على كل حال .

القـاف :

١ — المفردة ، وحكم رأسها كحكم رأس الفاء فى أنواع الخطوط الثلاثة المتقدمة ، أما «عراقتها» فختلف اختلافاً يميزها عن الفاء تمييزاً تاماً ، فهى فى الخطوط التذكارية تقويس إلى أسفل يشبه تدوير الواو ، وفى المصاحف هى أشبه ما تكون بالياء البتراء ، وهى فى خطوط التحرير قريبة من ذلك مع ميل إلى التوسيع فيها .

٢ — المركبة ، وهى مبتدأة متوسطة ومختتمة ، وحكم الأوليين كحكم الفاء ، أما المختتمة فحكم رأسها كحكم الفاء وحكم عراقتها كحكم عراقة القاف المفردة .

الـكاف :

وهى مفردة ومركبة :

١ — أما المفردة فى الخطوط التذكارية وخطوط المصاحف فهى أشبه شىء بالدال مع بسطة فى الطول ، وهى مشكولة من أعلى ، وتكون شكلتها فى الخطوط التذكارية على هيئة تقويس منكب فوق الحرف ، أو شظية تنكسر إلى يسرة لتكوّن زاوية منفرجة أو قائمة ، وهى فى خطوط التحرير مثل ذلك مع شىء من التوسيع .

٢ — والمركبة المتوسطة والمختتمة كسابقتيهما تماماً .

اللام :

١ — المفردة ، وتجرى فى رسمها على نظام الألف المطلقة ، لأنهما صاحبان ، يضاف إليها فى الخط التذكارى خط قصير مبسوط من لدن ذنبها بحيث يحصر القائم والمنبسط بينهما زاوية قائمة ؛ وفى خطوط المصاحف تكون اللام المفردة على هيئة لام الخطوط التذكارية مع شىء من اللين يلحق مكان اتصال قائمها منبسطها ، وهى فى خطوط التحرير ذات تدوير ظاهر عند شاكلتها ، وعراقتها مبتورة .

٢ — المركبة المبتدأة والمتوسطة والمختتمة ، وتكون المبتدأة على مثال المفردة فى كل أنواع الخطوط السالفة ، وتكون المتوسطة فى الخطوط التذكارية قائماً يشبه الألف ، وهى فى المصاحف كذلك ، وهى فى البردى صعود بسن القلم وهبوط به فوق ذلك الصعود حتى ليحدث من ذلك أحياناً ازدواج غير مقصود ، واللين ظاهر فى إنفاذها من لدن شاكلتها صعوداً وهبوطاً ، أما اللام المختتمة فهى فى الكوفى التذكارى تهبط عن مستوى التسطيح ، ومن ثم يرسم انبساطها ؛ وفى المصاحف تكون على النحو السابق مع تدوير قليل فى موضع اتصال القيـــام بالانبساط وقد يقصر قائمها فينعدم حينذاك التناسب الهندسى بين جزئيها ؛ وفى خطوط التحرير تهبط عن مستوى التسطيح وتستدير من لدن شاكلتها ، وتكون عراقتها بتراء .

الميم :

١ — المفردة ، وهى فى الكوفى التذكارى مكونة من رأس مستدير واستقامة يسيرة على مستوى التسطيح ، وهى فى خطوط المصاحف كذلك ، وفى البردى تدور من يسرة إلى يمنة ثم تمرّق فى إسبال أو انبساط(١) .

٢ — المركبة المبتدأة والمتوسطة والمختتمة .

وهى فى الابتداء ، فى الكوفى بأنواعه ،تدوير يكون تاماً فى الكوفى التذكارى وكوفى المصاحف ، وقد ترسم فيهما نصف دائرة على مستوى التسطيح ويكون تدويرها ناقصاً فى البردى ، وهى فى حالة التوسط تكون كما فى الابتداء ، وفى الاختتام تكون كالميم المفردة فى جميع حالاتها .

النون :

١ — المفردة ، وتكون فى الكوفى التذكارى أشبه بالراء مع زيادة فى التقوير ، وتنزل دائماً عن مستوى التسطيح ، وتتكون فى المصاحف من تقويس مسبل من يسار الكاتب إلى يمينه ، ثم نزول باستقامة عن خط التسطيح ، ثم بسط قصير إلى اليسار ، وهى فى البردى مقورة ، ومبسوطة مبتورة فى معظم حالاتها ، كالراء .

٢ — المركبة المبتدأة والمتوسطة والمختتمة .

---

(١) الانبساط هنا مستعار من وصف القلقشندى للميم المبسوطة « صبح الأعشى » الجزء الثالث ص٨٦ ، وهو فى الحقيقة استلقاء أو ميل.

والمركبة فى الخطوط التذكاريه تشبه الباء ، والمتوسطة كذلك ، والمختتمة تشبه النون المفردة ، والمركبة المبتدأة والمتوسطة فى المصاحف تشبه الباء فيها ، أما المختتمة فتشبه نون المصاحف المفردة ، وفى البردى تكون النون المبتدأة والنون المتوسطة كالباء ، وتكون المختتمة على هيئة نون البردى المفردة برغم اتصالها بما قبلها .

الهاء :

١ — المفردة ، وهى فى الخطوط التذكارية إما (معراة) تتكون من خط مائل كرأس الجيم الكوفية وخط مستقيم أقصر طولا على مستوى التسطيح ، وتقويس ينتهى إلى وسط الخط الأول — وهى قريبة من ذلك فى خطوط المصاحف وخطوط البردى ، مع ترطيب هو من خصائص هذين الخطين .

٢ — المركبة مبتدأة ومتوسطة ، والمبتدأة دائرة يشقها خط مستقيم على مستوى التسطيح أو شبه مثلث قاعدته على خط الاستواء يسدُّ فراغه قوسان من مركز واحد .

والمتوسطة التذكارية لا تختلف عن هاتين ، أما المبتدأة فى المصاحف فتتكون من قائم ومنبسط وقوس لا يبلغ قمة القائم ، وتشق بسن القلم ، وقد تكون كهاء البردى مستديرة الجزئين مشقوقة ليس فيها قيام ولا انبساط ، اما المتوسطة فى البردى فهى إما مشقوقة متعادلة الطرفين العلوى والسفلى أو ملوزة الطرف العلوى ، أو مدغمته .

الواو :

١ — المفردة ، وتتكون فى الخطوط التذكارية من رأس مستدير يابس القفا ، ومن عراقة كعراقة الراء تهبط عن مستوى التسطيح ، آخرها معطوف قليلا ، وتتكون فى خط المصاحف من رأس مستديرة وعراقة مسبلة بتراء .

٢ — المركبة ، وهى فى الخطوط التذكارية كالواو المبتدأة ، وفى خطوط المصاحف كذلك ، وفى البردى لا تختلف عنها فى حالة الأفراد فى شىء ، سوى اتصالها من رقبتها بما يكون قبلها من الحروف.

اللام ألف :

وهى فى جميع أنواع الخطوط الكوفية أقرب إلى اللام ألف فى خط النسخ .

وهى فى الخطوط التذكارية ذات أشكال كثيرة ، قاعدتها الأساسية مثلث صغير متساوى الساقين مرتكز على خط التسطيح ، يمتد ضلعاه المتساويان إلى أعلى ، ثم يصعد بهما فى استقامة حتى يبلغا مبلغ الأصابع طولا ، ويكونان مستقيمين ، أو قوسين متقابلين .

وهى فى المصاحف أشبه بالنوع الثانى — يتسع ما بينهما أو يضيق.

اليـــاء :

١ — المفردة ، وهى فى الكوفى التذكارى إما ممدودة تتكون من خط منكب وخط مقوس ، عراقتها تشبه عراقة القاف أوالراء أوالنون ، أو راجعة ، ويلحق البسط عراقتها فى معظم الحالات ـ وهى فى كوفى المصاحف على شكلين وتكون

الأولى من ثلاثة خطوط: مستلق بتشمير ، ومنكب ، ومقوس ، ونهاية عراقتها مستقيمة ــ أما الثانية فراجعة ، ويكون رجعها بصدر القلم فى أول الرجع ثم يدار القلم بتدريج حتى يخلص الرجع رقيقاً بسن القلم دون عرضه ، وفى البردى تكون الياء المفردة شبيهة بالياء فى الخطوط التذكارية مع شيء من التوسيع .

٢ ـــ المركبة ، وهى المبتدأة والمتوسطة والمختتمة ، وحكم المبتدأة والمتوسطة فى كل أنواع الخطوط بحكم الباء ، أما المختتمة فهى كالمفردة تدويراً ورجعاً .

فى حسن تشكيله ورصفه :

ولكى يكون هذا الخط كبقية أنواع الخطوط العربية جيداً ينبغى فيه :

١ ـــ أن يوفى كل حرف من حروفه حقه مما يجب أن يتكون منه من الخطوط .

٢ ـــ أن يعطى كل حرف حقه من الأقدار التى يجب أن يكون عليها ، من طول وقصر أو دقة وغلظ .

٣ ـــ أن يكمل كل حرف ، بأن يؤتى حظه من الهيئة التى ينبغى أن يكون عليها ، من قيام أو انسطاح أو انكباب أو استلقاء أو تقويس .

٤ ـــ أن يشبع كل حرف ، فلا يكون بعض أجزائه أدق من بعض[٢] .

٥ ـــ أن يكون مسطراً ، بمعنى أن يضاف كلماته كلمة إلى كلمة حتى تصير سطراً منتظم الوضع كالمسطرة[٣].

٦ ـــ ألا يمدّ إلا لإتمام السطر إذا فضل منه ما لا يتسع لحرف آخر ، وموضع المد عادة أواخر السطور[٤] .

* * *

---

(١) انظر مجموعتى البردى: .P.E.R.F و .P.E.R .

(٢) القلقشندى ـــ صبح الأعشى ، ج ٣ ص ١٣٩ « سطور ٥ ـــ ١٤ » .

(٣) المرجع السابق ص ١٤٠ .

(٤) المرجع السابق ص ١٤١ .

— ٢ —

النسبة الفاضلة فيه

يقول القلقشندى : « الأفضل أن يبنى الخط على أصل يكون أساساً له ، فإذا فصلت أحواله انكشف فساد كثير من حروفه » .

* إخوان الصفا يتكلمون فى تناسب الحروف ومقاديرها فى كل قلم ويقولون « ينبغى لمن يرغب أن يكون خطه جيداً وما يكتبه صحيح التناسب ، أن يجعل لذلك أصلا يبنى عليه حروفه ، ليكون ذلك قانوناً له ، يرجع إليه فى حروفه لا يتجاوزه ، ولا يقصر دونه » .

* نسبة الحروف كلها إلى الألف — النسبة الفاضلة فى الخطوط اللينة — الخط الكوفى لا يجرى على النسبة الفاضلة للخطوط اللينة — دراسات فى النسبة الفاضلة للخط الكوفى .

١٠ — النسبة الفاضلة فيه :

١ — يقول صاحب رسائل أخوان الصفا فى رسالة الموسيقى فى شأن تناسب الحروف ومقاديرها فى كل قلم.

« ينبغى لمن يرغب أن يكون خطه جيداً وما يكتبه صحيح التناسب ، أن يجعل لذلك أصلا يبنى عليه حروفه ، ليكون ذلك قانوناً ، له يرجع إليه حروفه لا يتجاوزه ولا يقصر دونه »(١).

يقول — ومثال ذلك فى الخط العربى أن تخط ألفاً بأى قلم شئت ، وتجعل غلظه الذى هو عرضه مناسباً لطوله ، وهو الثمن ، ليكون الطول مثل للعرض ثمان مرات ، ثم تجعل البركار على وسط الألف ، وتدير دائرة تحيط بالألف لا يخرج دورها (دورانها) عن طرفيها(٢) ، فان هذا الطريق والمسلك يوصلان إلى معرفة مقادير الحروف على النسبة ، ولا تحتاج فى مقاييس ما تقصده إلى شىء يخرج عن الألف وعن الدائرة التى تحيط بها .

فالباء وأخواتها — كل واحدة منها يجب أن يكون قائمها ومنبسطها مساويين معاً لطول الألف ، فإن زاد سمج ، وإن قصر قبح ، ومقدار ارتفاع سنها وجميع الأسنان التى فى السين والشين ونحوها لا يتجاوز مقدار ثمن الألف .

والجيم وأخواتها — مقدار مدتها فى الابتداء لا يقصر عن نصف طول الألف ، وكذلك يجرى الأمر فى العين والغين والسين والشين والصاد والضاد والراء والزاى ، كل واحدة منها مثل ربع محيط الدائرة .

والدال والذال — كل واحدة منها يجب يكون مقدارها ، إذا أزيل الانثناء الذى فيها وأعيدت إلى التسطيح ، لا يتجاوز طول الألف ولا يقصر دونه .

والسين والشين — كل واحدة منها يجب أن تكون أسنانها إلى فوق كل منها مثل مقدار ثمن الألف ، وجملتها فى العرض بمقدار نصفها — وتعريقها إلى أسفل مثل نصف الدائرة المحيطة بالألف .

والصاد والضاد — مقدار عرض كل منهما فى مداها مثل مقدار نصف الألف — وفتحة البياض فيها مقدار ثمن الألف أوسدسها ، وتعريقها إلى أسفل مثل نصف الدائرة المحيطة بالألف .

والطاء والظاء — كل واحدة منها يجب أن تكون جملة أجزائها مثل مقدار طول الألف ، وعرضها مثل نصف الألف .

والعين والغين — كل واحدة منهما مقدار تقويس رأسها فى العرض مثل نصف الألف ، وعراقتها مثل نصف محيط الدائرة التى قطرها الألف .

والفاء — يجب أن يكون تدويرها ومنبسطها معاً مثل طول الألف ، وعرض حلقتها وحلقة الواو والميم مثل سدس الألف .

---

(١) القلقشندى — صبح الأعشى ، المجلد الثالث ص ٤١ و٤٢ و٤٣ .

(٢) يعامل القلقشندى « الألف » معاملة المذكر ، فيقول « وتدير دائرة تحيط بالألف لا يخرج دورها (دورانها) عن طرفيه ونفضل أن نعاملها معاملة المؤنث فنقول عن طرفيها — وعلى هذا جرينا .

والقاف — تقويسها من فوق ينبغى أن يكون مثل سدس طول الألف ، وتعريقها مثل نصف الدائرة[(١)] .

والكاف — ينبغى أن يكون الجزء الأعلى منها طول الألف وفتحة البياض داخله مثل سدس طول الألف ، وتسطيحها من أسفل مثل أعلاها ، وكسرتها إلى فوق مثل نصف طول الألف .

واللام — يجب أن يكون مقدار طول قائمها مثل الألف ومدتها إلى قدام مثل مقدار نصف الألف .

والنون — يجب أن يكون مقدارها مثل نصف محيط الدائرة .

والياء ينبغى أن يكون مبدؤها دالا مقلوبة لا تتجاوز مقدار طول الألف ، وتعريقها إلى أسفل مثل نصف محيط الدائرة[(٢)] .

ثم يقول « وهذه المقادير وكمية نسبة بعضها إلى بعض هو ما توجبه قوانين الهندسة والنسبة الفاضلة ، إلا أن ما يتعارفه الناس ويستعمله الكتاب على غير ذلك» .

ويجعل بعضهم عرض الألف سبع طولها ، ويترتب على ذلك اختلاف المقــادير المقدرة بالنسبة للألف فى بقية الحروف[(٣)] .

وضبط الحروف بهذه المقادير ، على هذا النحو الذى يقرره صاحب رسالة الموسيقى من أخوان الصفا ، يرجع فى الغالب إلى ما سبق أن قرره فى شأنها « الوزير ابن مقلة » على رأس الثلثمائة ، ثم « ابن عبد السلام » من بعده[(٤)] ، فقد نسب ابن مقلة جميع الحروف إلى الألف من خطها ، واستخرج قانونه المعروف .

٭ ٭ ٭

على أن المقصود بهذه النسب والمقادير هو الخط اللين الذى يزعمون أن ابن مقلة اخترعه فى العراق على رأس الثلثمائة : (الخط الجليل[(٥)] ، وخط الطومار[(٦)] وخط الثلث وخط الثلثين وخط النصف ، والمسلسل[(٧)] والغبار[(٨)] وغيرها من الخطوط التى حذقها المصريون بدورهم فى القرن السادس والسابع الهجريين) .

---

(١) وتلك هى صفتها فى الخط اللين فى عصر القلقشندى .

(٢) وتلك صفتها فى الخط اللين فى العصر نفسه .

(٣) القلقشندى — صبح الأعشى ، ج ٣ ص ٤٣ .

(٤) راجع الفصل المسمى « أدب هذا الخط » .

(٥) وهو الخط الذى يكتب به على جدران المساجد والمدارس والأربطة ونحوها .

(٦) وكانت تكتب به أسماء السلاطين وعلاماتهم على المنشورات والعهود ونحو ذلك .

(٧) وهو خط مشتبك الحروف كانت تكتب به الرسائل المطولة والعقود وكتب الوقف .

(٨) وهو قلم دقيق كان يكتب به فى القطع الصغير من ورق الطير « بطائق الحمام » وغيرها.

نظرنا فى هذه المعايير لنرى مقدار انطباقها على الخط اليابس فالفيناها لا تكاد تنطبق إلا على عدد قليل من الحروف ، ونحن نثبت هنا ما وصلنا إليه فى محاولاتنا :

فقد وجدنا أن الألف اليابسة متراوحة فى العرض بين $\frac{1}{11}$ و $\frac{1}{3.5}$ من طول الألف .

أما الباء — فقد وجدت فى كثير من الخطوط اليابسة (إذا أعيدت إلى التسطيح) قدر طول الألف تقريباً[١] .

ووجدت الباء المبتدأة والمتوسطة وأخواتها مخالفة لهذه القاعدة ، حيث يبلغ طولها فى هذا النوع من الخط ما يقرب من نصف طول الألف[٢] ، وقد وجدت فى بعض الكتابات بقدر طول الألف[٣] .

أما الجيم — فقد خالفت المبتدأة والمتوسطة على السواء القاعدة المرسومة ، فهى فى الخط اليابس تبلغ ثلثى طول الألف تقريباً ، بينما هى فى التقدير المرسوم لها فى الخط اللين نصف طولها[٤] .

أما الدال المثلثة — فقد وجدنا مجموع الضلعين إذا أعيدا إلى التسطيح بمقدار طول الألف[٥] ، أما الدال المشكولة (التى تشبه الكاف) فقد وجدنا أن عرضها نصف طول الألف[٦] .

أما السين وأختها — فقد وجدنا أن أطول أسنانها ، إذا كانت متحدرة الأسنان يبلغ نصف طول الألف تقريباً ، على حين أنها فى التقدير ثمن طولها فقط — أما عرضها فهو جار على التقدير (نصف طول الألف) .

أما الصاد وأختها — فقد وجدنا أن عرضها أكثر من نصف طول الألف بقليل — أما فتحة البياض فيها فليست بمقدار ثمن الألف ، كما هو مقدر لها ، بل تبلغ مقدار خمس الألف[٧] ، ومقدار ربعها[٨] ومقدار ثلثها[٩] ومقدار الطول زائد عن الثلث ومقصر دون النصف[١٠] .

أما العين فقد وجد أن مقدار تقويس رأسها إذا أزيل ثنيه مساوياً لطول الألف تقريباً[١١] على ما هو مقدر

---

(١) وذلك كما فى النقش ١٠/١٥٠٦ فى سجلات المتحف الإسلامى المؤرخ ٣٣١ هـ .

(٢) راجع النقش المرقوم ١٢٣٤ فى سجلات دار الآثار العربية « المتحف الإسلامى حالياً » المؤرخ ٣٥٥ هـ .
والنقش المرقوم ١٢٣٢ فى سجلات المتحف الإسلامى ، المؤرخ ٣٤١ هـ .

(٣) راجع النقش المرقوم ١٢٣٤ فى سجلات المتحف الإسلامى ، المؤرخ ٣٥٥ هـ « السطر الأول » .

(٤) راجع النقش المرقوم ١٢٢٨ فى سجلات المتحف الإسلامى المؤرخ ٣٢٠ هـ .
والنقش المرقوم ٢٧٢١/١٨٩ .

(٥) راجع النقش المرقوم ١٢٣٢ .

(٦) راجع النقش المرقوم ١٢٣٤ .

(٧) راجع النقش المرقوم ١٢٢٨ .

(٨) راجع النقش المرقوم ١٢٣٢ .

(٩) راجع النقش المرقوم ١٢٣٤ .

(١٠) راجع النقش المرقوم ٢٧٢١/١٨٩ .

(١١) فى النقشين ١٢٣٤ و ١٢٣٢ .

لها فى النسبة الفاضلة فى الخط اللين.

أما الفاء — فتبلغ حلقتها (تدويرها) وحلقة الواو ثلث طول الألف ، لاسدسها[١].

أما اللام — فقد وجدت بطول الألف سواء بسواء .

أما الميم — فقدوجدت حلقتها(تدويرها)بمقدار ربع طول الألف تقريباً[٢].

أما تعريق القاف والنون فلايعدو ربع دائرة[٣] نصف قطرها نصف طول الألف ، بينما هى فى القاعدة المرسومة نصف دائرة قطرها بطول الألف .

أما الكاف فهى كالدال تقريباً ، سوى أن خطها من فوق،إذا حذفنا ثنيها (شكلتها) ، قد تبلغ نصف طول الألف[٤] .

وأما الياء اليابسة فتخالف المرطبة فى الرسم ، لذلك ينعدم الشبه بينهما ، إلا أن المعرقة منها لا تجاوز عراقتها ربع الدائرة المرسومة حول الألف فى حالة انسبالها[٥] أو رجعها[٦] ، على غير ما هو مقدر لها فى قواعد الخط اللين .

— ٣ —

وهكذا لا تجرى حروف الخط اليابس على قواعد النسبة الفاضلة التى قدرها ابن مقلة وابن عبد السلام وأقرهما عليها مشاهير المكتبين — فلقد قسناها بمعايير النسبة الفاضلة فوجدناها فى كثير من الأحوال نابية عنها ، وعلى الرغم من هذا جاء كثير من الكتابات اليابسة غاية فى البهاء والرونق مع بساطته وخلوه من الزخرف بحيث لا يسع الناظر إليها إلا الاعتراف بما لها من جمال خاص .

ولقد استوى هذا الخط اليابس مع الزمن على قدمين ، واتضحت له حياة فنية خاصة بهنافس فيها الخط اللين مستقلا عنه، وعرفت له مزاياه الخاصة منذ أصبح الخط المفضل على الآثار ومنتجات الفنون ، وكان ذلك على طول القرنين الأول والثانى الهجريين .

* * *

(١) كما فى النقش ١٢٣٢ .

(٢) كما فى النقش السابق .

(٣) النقش المرقوم ١٢٢٨ سالف الذكر .

(٤) النقش المرقوم ١٢٣٤ سالف الذكر.

(٥) كما فى النقش المرقوم ٢٧٢١/١٨٩ : سطر ٤ فى كلمتى «على» و «السكندى» .

(٦) وفى النقش المرقوم ١٢٣٤ : السطر الأخير فى كلمة « وعلى » .

ومنذ تحرر هذا الخط من قيود النسبة التي تضبط حروف الخط اللين ، أطلق كتابه لأنفسهم العنان فى شأنه ، كل بما يراه محققاً للمثل الأعلى فيه ، فأنتجوا منه أمثلة تتشابه فى مجملها وتتفاوت فى تفصيلها ، ولم تجىء كتاباتهم جارية على قاعدة رياضية ثابتة ، وصعب لهذا أن يستخلص الإنسان قانوناً ثابتاً يضبط حروف الخط اليابس .

ومهما يكن من الأمر ، فقد سارت هذه الكتابات على شىء من القاعدة ، ولكنها ليست بالقاعدة الثابتة التى يركن إليها ، وقد وجد بطريق القياس الدقيق أن عرض الألف يتفاوت بالنسبة إلى طولها بين ١ : ٣ ، ١ : ٤ ، ١ : ٥ ، ١ : ٦ ، ١ : ٧ ، ١ : ٨ ، ١ : ٩ ، ١ : ١٠ ، ١ : ١١ — ولوحظ أن عرض الألف بالنسبة إلى طولها يزيد فى الكتابات المرصفة البارزة ، ويقل فى الكتابات المرفعة الغائرة ، وأن أقرب الكتابات إلى الاعتدال والرشاقة ما توسطت فيها نسبة عرض الألف إلى طولها ، أى ما كانت نسبة عرض الألف فيها إلى الطول بمقدار ١ : ٧ .

ويستسيغ الذوق الفنى نسبة كهذه لسببين :

الأول — لأنها النسبة المتوسطة .

الثانى — لأنها أقرب نسبة إلى النسبة الفاضلة المقررة للخط اللين (١ : ٨) .

بل إن بعض حذاق الكتابة يذهبون إلى جعل النسبة الفاضلة ١ : ٧ بدلا من ١ : ٨ ، وقد قسنا كتابتين يابستين وحاولنا نسبة حروفهما المختلفة إلى ألفاتهما :

* الأولى : كتابة غائرة الحفر مرفعة بعض الشىء ، نسبة عرض ألفها إلى طولها ١ : ٧[1] — فوجدنا :

١ — أن الباء إذا أعيدت إلى التسطيح لكانت قدر طول الألف .

٢ — أن سنة الباء المتوسطة وما فى معناها تبلغ $\frac{1}{٣}$ طول الألف .

٣ — أن الجيم المبتدأة والمتوسطة ، من لدن جبهتها حتى التصاقها بخط التسطيح ، قدر ثلثى طول الألف .

٤ — أن الدال المثلثة ، إذا أعيدت إلى التسطيح ، كانت قدر طول الألف .

٥ — أن مقدار تعريق الراء وأختها قدر $\frac{٣}{٤}$ طول الألف تقريباً .

٦ — أن عرض السين وأختها بقدر $\frac{1}{٣}$ طول الألف ، ومقدار ارتفاع أسنانها إلى فوق بقدر $\frac{1}{٣}$ طول الألف ، وأن تعريقها بمقدار $\frac{٢}{٣}$ طول الألف .

٧ — وأن عرض الصاد وأختها بمقدار $\frac{٣}{٤}$ طول الألف .

٨ — وأن عرض الطاء وأختها بمقدار $\frac{٣}{٤}$ طول الألف ، وارتفاع تلويزها بمقدار $\frac{1}{٥}$ طول الألف ، وارتفاع قائمها من لدن هامته أى التصاقه بخط التسطيح قدر طول الألف .

٩ — وأن عرض رأس العين (المدور) قدر $\frac{1}{٣}$ طول الألف ، ومقدار تدوير العين إذا أزيل تثنية قدر $\frac{٢}{٣}$ طول الألف ، ومقدار عرض قمة العين المثلثة المتوسطة قدر $\frac{1}{٣}$ طول الألف .

---

(١) كتابة مرقومة ١٢٣٢ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

١٠ — وأن تدوير الفاء والقاف قدر $\frac{١}{٢}$ طول الألف .

١١ — وأن عرض الكاف بقدر $\frac{١}{٢}$ طول الألف ، وفتحة البياض فيها بقدر $\frac{١}{٥}$ طول الألف .

١٢ — وأن ارتفاع اللام بقدر طول الألف ، ومدتها إلى قدام بقدر $\frac{١}{٢}$ طول الألف .

١٣ — وأن تدوير الميم بقدر $\frac{١}{٥}$ طول الألف ، وانبساطها فوق مستوى التسطيح بقدر $\frac{١}{٥}$ طول الألف ، وأن سقوطها عن مستوى التسطيح بقدر $\frac{١}{٥}$ طول الألف .

١٤ — وأن تعريق النون بقدر طول الألف .

١٥ — أن عرض الهاء المفردة والمشقوقة المركبة بقدر $\frac{١}{٢}$ طول الألف .

١٦ — أن تدوير رأس الواو بمقدار $\frac{١}{٣}$ طول الألف ، وأن تعريقها بمقدار $\frac{٣}{٤}$ طول الألف .

١٧ — وأن تعريق الياء الراجعة إذا أزيل تثنيها بقدر $\frac{٣}{٤}$ طول الألف .

* <u>والثانية</u> : كتابة بارزة الحفر معرضة ، نسبة عرض ألفها إلى طولها كنسبة ١ : ٣,٥[1] — فوجدنا :

١ — أن الباء إذا أعيدت إلى التسطيح لكانت بقدر طول الألف .

٢ — أن سنة الباء المتوسطة وما فى معناها تبلغ $\frac{١}{٢}$ طول الألف .

٣ — أن الجيم المبتدأة والمتوسطة من لدن جبهتها حتى التصاقها بخط التسطيح $\frac{٣}{٤}$ طول الألف تقريباً .

٤ — أن الدال إما أن تكون بطول الألف أو بقدر $\frac{١}{٢}$ طولها .

٥ — أن تعريق الراء وأختها قدره $\frac{٤}{٥}$ طول الألف .

٦ — أن مقدار ارتفاع أسنان السين بقدر $\frac{١}{٥}$ طول الألف ، وأن عرضها قدر $\frac{١}{٢}$ع طول الألف .

٧ — وأن عرض الصاد وأختها قدر $\frac{٣}{٤}$ طول الألف تقريباً ، وأن فتحة البياض فيها قدر $\frac{٣}{٤}$ طول الألف .

٨ — وأن عرض الطاء وأختها قدر $\frac{٣}{٤}$ طول الألف .

٩ — وأن عرض رأس العين (المدور) $\frac{٣}{٤}$ طول الألف تقريباً ، وأن مقداره إذا أزيل ثنيه $\frac{٣}{٤}$ طول الألف تقريباً .

١٠ — وأن تدوير الفاء $\frac{١}{٢}$ طول الألف .

١١ — وأن عرض الكاف ، وفتحة البياض فيها قياساً على فتحة البياض فى الصاد قدر $\frac{١}{١٠}$ طول الألف .

١٢ — وأن ارتفاع اللام بقدر طول الألف .

١٣ — وأن انبساط الميم على خط التسطيح بقدر $\frac{١}{٥}$ طول الألف .

---

(١) كتابة رقم ٨٣٨٣ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

١٤ — وأن تعريق النون $1\frac{4}{5}$ قدر طول الألف .

١٥ — وأن عرض الهاء بقدر $\frac{1}{2}$ طول الألف .

١٦ — وأن تدوير رأس الواو بقدر $\frac{1}{2}$ طول الألف ، وأن تعريقها بقدر $1\frac{3}{5}$ قدر طول الألف .

١٧ — وأن تعريق الياء غير الراجعة $1\frac{2}{3}$ قدر طول الألف .

ويمكننا فى شىء من التجاوز أن نقرر لهذا الخط اليابس « معدلا » أو نسبة متوسطة يجرى عليها ، باتخاذ النسبة المستخلصة من الكتابة الأولى (رقم ١٢٣٢) فى سجلات المتحف الإسلامى «نسبة فاضلة» يصح اعتبارها قانوناً يرجع إليه مجودو الخطوط اليابسة فى العصر الحاضر ، لا يجاوزونه أو يقصرون دونه — إلا مختارين .

الفصل العاشر

نقوش القرن الأول الهجرى

قلة الكتابات التذكارية من هذا القرن — علامات الطريق من عصر عبد الملك بن مروان — نقوش الفسيفساء بقبة الصخرة بالقدس ٧٢ ﻫ — دراسة تحليلية لنقش ٣١ ﻫ من أسوان ـ دراسة تحليلية لنقش ٧١ ﻫ من عين الصيرة ـ حقائق هامة عن كتابات هذا القرن .

تطور الكتابات فى القرن الأول الهجرى

الكتابات التذكارية المعروفة من هذا القرن قليلة قلة تسترعى النظر ، وكل ما هو معروف منها ، مما يصلح أن يكون مادة لدراسة تحليلية ، ثلاث كتابات :

الأولى : شاهد قبر مكتشف فى قرافة أسوان ومؤرخ ٣١ هـ .

والثانية : شاهد مكتشف فى قرافة عين الصيرة ومؤرخ ٧١ هـ .

والثالثة : كتابة الفسيفساء الموجودة فى رقبة قبة الصخرة بالقدس ، ويرجع تاريخها إلى عهد إنشاء القبة ، أى إلى عام ٧٢ للهجرة[١] ، فى خلافة عبد الملك بن مروان .

وقد تناول حسن الهوارى شاهدى ٣١ هـ[١] و ٧١ هـ[٢] بدراسة تحليلية فى مجلة الجمعية الآسيوية الملكية ، ويعتبر جهده فى هذا فاتحة الدراسة التحليلية المنظمة ، وقد أفدت من دراسة الهوارى لهذين النقشين — ولكننى أخضعتهما مرة ثانية للبحث ، وكانت لى فى دراستى لهما ملاحظات أثبتها فى مكانها من هذه الدراسة .

والنقشان الأولان عثر عليهما فى أرض مصرية ، وهما يدخلان دخولا مباشراً فى صلب هذا البحث ، أما كتابة الصخرة فقد عرضت لها لعلاقتها الوثيقة بالنقش المؤرخ ٧١ هـ ، وقد عن لى أن أحلل كتابات الصخرة إلى عناصرها الأبجدية ، لوحة [٥] .

ومن الكتابات ذات الصفة التذكارية أيضـاً كتابات علامات الطرق "milestones" التى أمر بإقامتهـا عبد الملك بن مروان (٨٥/٨٦ هـ) فى خان الحظرورة وباب الود ودير القلت (شكلا ١١ ا ، ١١ ب) ، وكتابة فى قصر برقة (٨١ هـ) ، وكتابة فى المسجد الأموى من خلافة الوليد بن عبد الملك (٨٧ هـ) بالفسيفساء ، وكتابة فى قصر خارانا[٣] (٩٢ هـ) ، وكتابة فى مقياس النيل (٩٧ هـ) ، وكتابة بقصير عمرا من عصر تأسيس القصر ، وكتابة من « خربة نتيل » من أواخر القرن ، وأخرى من عين صوفية من نفس التاريخ تقريباً .

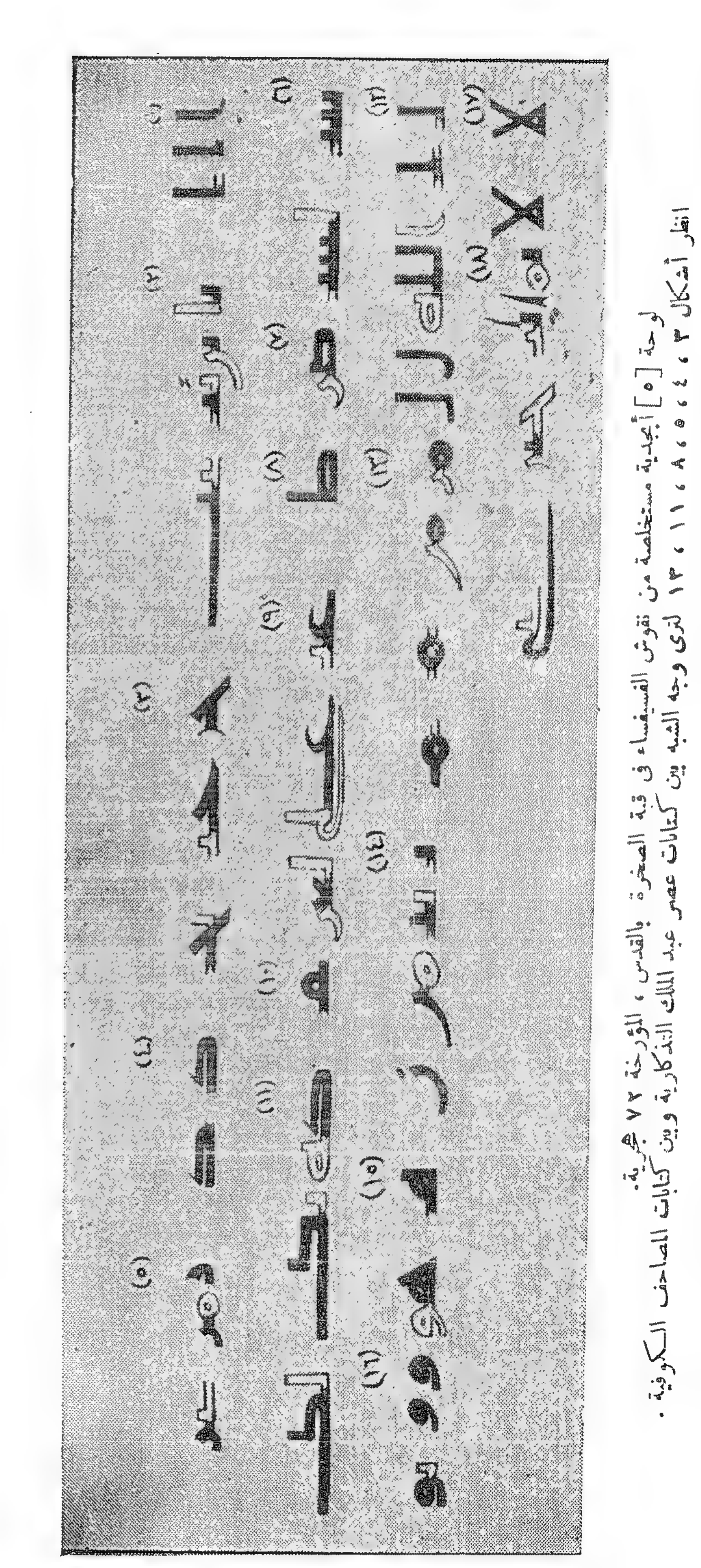
وإذا نحن ألقينا على كتابة هذا القرن نظرة إجمالية ألفيناها تتراوح بين الجودة والرداءة ، فهى تصل إلى درجة لا بأس بها من الحسن فى شاهد ٧١ هـ وفى قبة الصخرة ، وفى علامات الطرق التى أمر بإقامتها عبد الملك بن مروان ، وفى كتابة الفسيفساء بالمسجد الأموى ، وكلها كتابات رسمية نالت قسطاً كبيراً من عناية مبدعيها ، على أن ذلك لم يمنع أن تأتى كتابة قصر « برقة » المؤرخة ٨١ هـ رديئة للغاية ، وبرغم وقوع النقشين الأخيرين فى نهاية القرن ، فهما لا يفضلان بكثير كتابة أسوان المؤرخة ٣١ هـ .

---

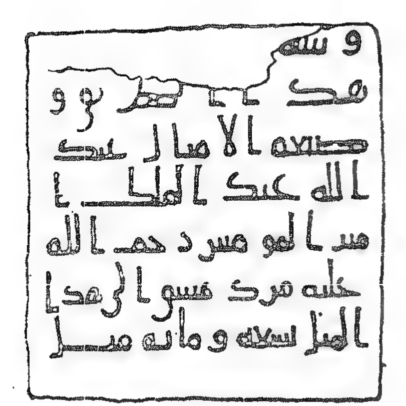
(١) أنظر مقال حسن الهوارى فى عدد أبريل سنة ١٩٣٠ من مجلة الجمعية الآسيوية الملكية : J.R.A.S. ص ٣٢٣ — ٣٢٥ : أقدم نقش إسلامى معروف مؤرخ ٣١ هـ .

(٢) أنظر : عدد إبريل ١٩٣٢ ، من J.R.A.S. مقال حسن الهوارى ، ثانى أثر إسلامى معروف (من خلافة عبد الملك ابن مروان) مؤرخ ٧١ هـ .

(٣) فى مجموعة موريتز (دار الكتب المصرية) .



لوحة [٥] أبجدية مستخلصة من نقوش الفسيفساء في قبة الصخرة بالقدس ، المؤرخة ٧٢ هجرية .
انظر أشكال ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٨ ، ١١ ، ١٣ لترى وجه الشبه بين كتابات عصر عبد الملك التذكارية وبين كتابات المصاحف الكوفية .



شكل ١١ (ا) علامة طريق من عصر عبد الملك بن مروان الأموى ، ٦٨ هـ .

* * *

شكل ١١ (ب) علامة طريق من عصر عبد الملك بن مروان ٦٨ هـ (لاحظ شبه الكتابة بكتابات قبة الصخرة بالقدس ٧١هـ)

والناظر فى خطوط التحرير المعروفة عن هذا القرن ، وأقدمها الوثيقة البردية المؤرخة ٢٢ ﻫ المعروفة باسم « بردية إهناسية » المرقومة ٥٥٨ فى مجموعة الأرشيدوق رينر Rainer ووثائق بردية أخرى مؤرخة ٦٠ ﻫ من نفس المجموعة ، وفى كتابة مؤرخة ٩١ ﻫ باسم هشام[١] ، يجدها جميعاً قد جودت تجويداً تظهر فيه لأول وهلة صفات الخط الجيد ، من تفريج ما بين السطور ، إلى تساوى ما بينها ، إلى تمطيط بعض حروفها تمطيطاً أكسبها شيئاً غير قليل من الجمال ، وكذلك خطوط المصاحف ، ومن أبدعها كتابة مصحف عثر عليه فى جامع عمرو بالفسطاط لا يحمل تاريخاً ، ولكنه يحمل اسم كاتبه أحمد بن الإسكاف الوراق (رقم ١١٣ مصاحف بدار الكتب المصرية) .

إلا أن من المرجح نسبته إلى القرن الأول ، ويحكم الأستاذ « لام » Lamm [١] على قدم هذا المصحف بنوع الزخارف الموجودة فى فواصل السور ، ولذلك فهو ينتسب إلى القرن الأول دون سواه[٢] .

ويسترعى النظر فى الكتابات التذكارية المعروفة عن هذا القرن ، ولا سيما كتابات الصخرة وعلامات الطرق ، أن مسحة المصاحف تغلب عليها ، الأمر الذى يبعث على كثير من الظن بأن الكتابة على المواد الصلبة ، بما لها من مميزات خاصة ، لم تكن قد عرفت بعد ، وأن التجويد والعناية كانا من شأن خطوط التحرير وخطوط المصاحف ؟ ولا غرابة فقد كان هم العرب فى القرن الأول الهجرى قاصراً على تأمين إداراتهم حيثما استقروا فاتحين ، فضلا عن الترغيب فى الدين الإسلامى بكل الوسائل الممكنة ، ومن بينها نسخ القرآن بالخط المجود .

ويرجح أن المسلمين لم يعنوا بالكتابات التذكارية إلا بعد انسلاخ حلقات ثلاثة على الأقل من القرن الأول الهجرى ، لهذا كانت كتابة شاهد ٣١ ﻫ ، رغم أنها متأخرة بعض الوقت عن كتابه بردية إهناسية المؤرخة ٢٢ ﻫ[٢] ، بادية الخشونة ، كبيرة الدلالة على أن الكتابات التذكارية بأصولها وخصائصها المعروفة لم تكن قد بدأت بعد ، ومهما يكن من الأمر ، فكتابة هذا الشاهد أول مرحلة من مراحل الكتابة التذكارية فى مصر .

* * *

---

(١) محاضرات الدكتور « لام » فى معهد الآثار الإسلامية بجامعة القاهرة عام ١٩٣٨ .

(٢) مجموعة الأرشيدوق رينر البردية رقم ٥٥٨ ، وهى عبارة عن إيصال باستلام أغنام صادر من عامل عمرو بن العاص على إهناسية سنة ٢٢ ﻫ ، كما يؤخذ من التاريخ المرقوم عليها — انظر شكل (٢) ص ٥٤ .

نقش أسوان المؤرخ ٣١ هـ / ٦٥٢ م[1]

أبعاده : ٣٨ × ٧١ سم — جهة وروده : مقابر أسوان .

نصه : (١) شواهد القبور : المجلد الأول صفحة ١

(٢) السجل التاريخي للكتابات العربية المجلد الأول ، صفحة ٦

(٣) يحيى نامي : أصل الخط العربي ، صفحة ٩١

(٤) يوسف أحمد : الخط الكوفي — الرسالة الأولى .

يسترعى النظر فى كتابة هذا الشاهد « بداوة » الخط حتى ليكاد الإنسان يتصوره أول مرحلة من مراحل الكتابة العربية[2] ، ولكن نظرة إلى كتابة البردى المؤرخة ٢٢ هـ ، والتى هى أقدم من كتابتنا هذه بتسع سنوات ، ترينا كيف كانت الحروف العربية قد بلغت فى مجال الرقى — بفضل عناية الإسلام بتجويد الخط — مبلغاً لا بأس به ، ولا غرو فقد كانت كتابة التحرير فى حاجة إلى التطور والارتقاء حتى تصبح قادرة على خدمة الأغراض الإدارية غداة الفتوحات .

ويؤسفنا أننا ما نزال نفتقد الكتابات التذكارية القريبة العهد من كتابة هذا الشاهد ، وهذه — إن وجدت — لكانت عوناً كبيراً لنا على الدراسة المقارنة ، وليس لدينا من القرن الأول كتابة تذكارية تلى هذه الكتابة فى الترتيب الزمنى سوى كتابة شاهد مؤرخ ٧١ هـ ، وهو من الجودة بحيث تبعد الشقة بينه وبين النقش الذى فى أيدينا ، ومذ كان كثير الشبه بكتابة أخرى معاصرة هى كتابة الصخرة ، فهو منقطع الصلة بالكتابة المبكرة التى نحن بصددها .

ونحن نعزو هذا التأخر فى كتابة شاهد ٣١ هـ إلى أن الكتابات التى اصطلحنا على تسميتها فى بحثنا هذا بالكتابات التذكارية ، قد بدأت متأخرة عشرات السنين عن كتابتى التحرير والمصاحف ، ولذلك نجدها أبطأ تقدماً من هذين النوعين اللذين كانا منذ اللحظة الأولى فى خدمة الإسلام ، يساعدان على نشره ، ويمكنان لدعوته ، وما من شك فى أن الكتابة التى استعملها الرسول فى مراسلاته مع ملوك الأرض يدعوهم إلى طاعة الله والدخول فى دينه ، هى كتابة التحرير التى حذقها العرب منذ العصر الجاهلى ، وأن خط المصاحف الذى يشبه كثيراً كتابة الصخرة ، كان قد لقى فى الكوفة والبصرة عناية بتجويده قبل إنشاء قبة الصخرة المظيمة بالقدس سنة ٧٢ هـ .

أما الكتابة التذكارية ، فالمرجح أن العرب لم يحذقوها إلا بعد تمام عملية الانسياح ، وعندما بدأت عند العرب النازحين عن ديارهم الرغبة فى التسجيل لوفياتهم ، بقصد الاستدلال على قبورهم — لهذا كانت الكتابة التذكارية متأخرة النشأة ، بطيئة التطور ، لحقها التحسين وأدركتها مظاهر التقدم بعد زميلتها بوقت طويل ، لم تدركها مزايا الخط الجيد ، كالتفريج

(١) رقم ١٠٥٨/٢٩ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة ، شكل (١٢) .

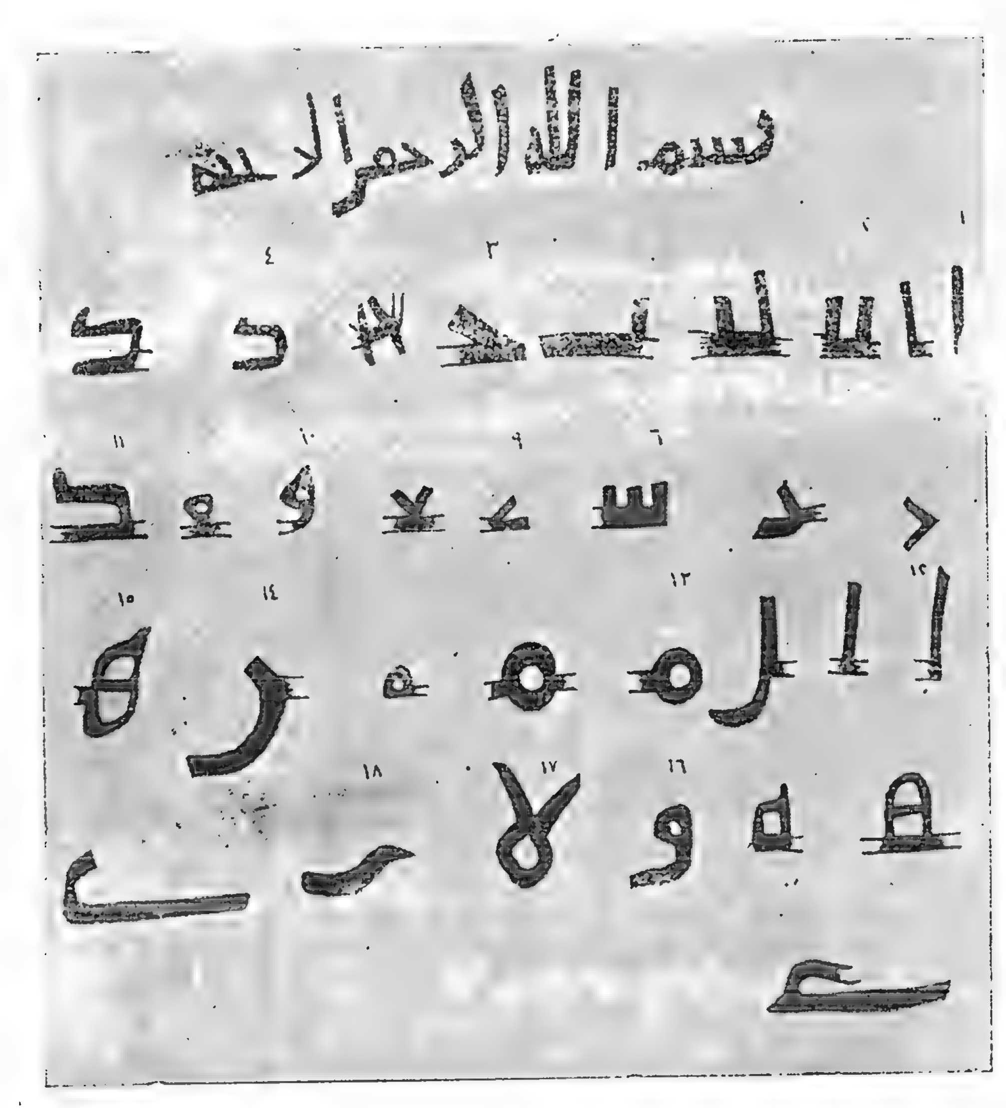
(٢) يرى فيه الدكتور نامى فى بحثه « أصل الخط العربى » ص ٩١ أول مراحل اشتقاق الخط العربى من الخط النبطى ، ويرى فيه نفس الرأى الدكتور إسرائيل ولفنسون فى كتابه « تاريخ اللغات السامية » ص ٢٠٣ .

بين السطور ، وتساوى ما بينها ، ولم يلحقها الاستمداد والترطيب وهما أصلان عظيمان من أصول الكتابة الجميلة ، إلا فى القرن الثانى ، فى حين أن هذه المزايا أدركت كتابة البردى منذ النصف الثانى من القرن الأول الهجرى .



شكل (١٢) نقش قبرى من أسوان مؤرخ ٣١ هـ ــ المتحف الإسلامى بالقاهرة ــ رقم ١٥٠٨/٣٠

هذا الشاهد الأموى المبكر الذى يقع فى ولاية « عبد الله بن سعد» على مصر (٢٣ ــ ٣٥ هـ) ، هو المحاولة الأولى من نوعها ــ فيما هو معروف لنا حتى الآن ــ الكتابات التذكارية ، وهو على ما نرجح بدء صناعة هذه الكتابات فى وادى النيل ، وإذا قلنا هذه الصناعة فنحن لا نقصد صناعة الخط فحسب ، فقد كان يتحتم على صانع الكتابة التذكارية أن يكون ملماً بصناعة الخط وصناعة الحفر فى المواد الصلبة فى وقت معاً ، وربما جاءت الكتابة التذكارية نتيجة لتعاون الخطاط والحافر ، وسواء أكان الحال هو هذا أو غيره ، فلا بد لمنجز الكتابة ، رقماً أو حفراً ، من خطة يتبعها ، وقد تكون هذه الخطة « تصميما » مثبتاً بالمداد على الحجر ، كما قد تكون تصميما ملحوظاً فى الذهن .



لوحة [٦] تحليل أبجدى لنقش أسوان المؤرخ ٣١ هـ — كما أثبته الهوارى .

وكل ما نستطيع أن نقرره فى شأن هذا الشاهد أن « الخطة » تعوزه ، كما تعوزه مهارة الكاتب ومهارة الناقر فى الحجر بقدر سواء ، فهذه سطوره لم يلحظ فيها التوازى ، ولم يساو ما بينها ، ولم يجعل الكاتب لنفسه معدلا يجرى عليه ، سواء من حيث متوسط كلمات السطر الواحد ، أو من حيث تناسب الحروف — لهذا تنقص كتابة هذا الشاهد مزية هامة من مزايا الكتابة الجيدة هى مزية « التناسب » ، كما لم يلزم الحافز نفسه بأصول الصناعة الخطية ، فلو أنه التزم شيئاً من هذه الأصول لجاءت كتابته جارية على شىء من الحسن والجودة ، والخط الجيد كما اعتاد مؤرخو الكتابات من العرب أن يصفوه هو « المليح الرصف المفتح العيون ، الأملس المتون ، الكثير الائتلاف ، القليل الاختلاف ، الذى تهش إليه النفوس وتشتهيه الأرواح » — وشاهدنا هذا تنقصه كل هذه الأوصاف ، فهو قبيح الرصف ، وهو ، وإن كان مفتح العيون ، إلا أنه التفتيح فى غير انتظام ، وليس فيه شىء من ملاسة المتون ، بل هو على النقيض من ذلك خشن المتون ، وهو إلى هذا كله كثير الاختلاف ، قليل الائتلاف ، لا تجرى حروفه على نسق واحد ، ولا تلتزم معدلا ثابتاً .

هذا ويلاحظ فى عبارته الدينية الدعائية كونها ما تزال بسيطة جارية مع بساطة الخط ، وهى : «اللهم اغفر له وأدخله فى رحمة منك وإننا معه ، استغفر له إذا قرأ هذا الكتاب وقل آمين »[١] .

ويسترعى النظر فى هذا الشاهد الأثر النبطى فى كلمات :

عبد الرحمن — الحجرى (الحاجرى أو الحجازى) — الكتب (الكتاب) جمدى (جمادى) — ثلثين (ثلاثين) ، وذلك من حيث إسقاط ألف المدّ .

للتحليل الأبجدى : أنظر اللوحة [٦] .

---

(١) انظر الشواهد النبطية لتلاحظ تشابهاً فى نص العبارة يدعو إلى الاعتقاد بأن العرب استعاروا العبارة الدعائية من بنى عمومتهم الأنباط ، كما استعاروا منهم الخط وعادة اتخاذ الشواهد (ص ٥٢ ، ٥٣) .

نقش مؤرخ ٧١ هـ — ٦٩١ م[1]


شكل (١٣) شاهد مؤرخ ٧١ هـ من أسوان ، المتحف الإسلامى بالقاهرة

رأى الأستاذ يوسف أحمد أن يضع هذا الشاهد (شكل ١٣) فى العام الواحد والسبعين بعد المائة ، ولا يميل إلى نسبته إلى القرن الأول رغم أنه يحمل تاريخاً صريحاً فى خاتمته ، وحجته فى ذلك أن بعض صانعى الشواهد قد يسقطون كلمة المائة سيما وهى آخر كلمة فى الكتابة ، إذ قد يضيق المكان عن أن يسعها فيسقطها الصانع غير الحريص أو يدمجها بين السطور أو يثبتها فى مكان جانبى بحيث لا تسترعى التفات القارىء .

ويبنى حجته هذه على تقدم الظاهرة الخطية فى هذا النقش مما يبعث عنده على الظن أنه من تاريخ متأخر .

ولكننا نكاد نقطع بأن يكون هذا الشاهد من عام ٧١ هـ كما هو مثبت فى آخره ، أما تقدم الخط فهو أمر طبيعى ، لأن سنة الشىء أن يتقدم مع الزمن ، وثمة حقبة طويلة من الزمن تقع بين عامى ٣١ و٧٣ هـ تكفى لأن يدرج فيها الخط إلى مثل هذا المستوى من الإتقان النسبى ، وأن تطور العبارة الدينية المأثورة التى يحملها الشاهد مثل هذا التطور ، على أننا بحثنا فى العبارات المأثورة عن القرن الثانى الهجرى الذى يذهب الأستاذ يوسف أحمد إلى نسبة هذا الشاهد إلى نصفه الثانى ، فلم نجد من بينها ما يشبه هذه العبارة .

---

(١) رقم ٩٢٩١ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

— نصه : ١ — بسملة ٢ — أن أعظم مصايب أهل الإ ٣ — سلام مصيبتهم بالنبى محمد ٤ — صلى الله عليه وسلم ٥ — هذا قبر عباسة ابنت ٦ — جريج (حديج) بن سد (كذا) الله ٧ — ومغفرته ورضوانه عليها ٨ — توفيت يوم الإثنين لإربع ٩ — عشر خلون من ذى القعدة ١٠ — سنت إحدى وسبعين ١١ — وهى تشهد ألا إله إلا الله ١٢ — وحده لا شريك له وأن ١٣ — محمداً عبده ورسوله ١٤ — صلى الله عليه وسلم .

والحق أنه ليست لدينا كثرة من الشواهد من القرن الأول تمكننا من دراسة التطور الذى اعترى النصوص الشاهدية فى هذا القرن .

يقول الهوارى « وليس يؤخذ من عدم وجود هذه العبارة فيما هو معروف من نقوش القرن الأول الشاهدية أنها لم تكن مستعملة ، بل ربما كان غيابها راجعاً إلى قلة ما لدينا من تلك النقوش » .

ويقارن الهوارى بين هذا النقش وبين نقوش قبة الصخرة ، ويرى بينهما شبهاً كبيراً فى رسم الحروف ، ونلخص هنا رأيه فى ذلك :

يؤيد المرحوم الهوارى رأيه فى قدم هذا الشاهد بما يأتى :

١ — ليس فى ألفاته تمويج إلى جهة اليد كما هو الحال فى شاهد ٣١ هـ .

٢ — حرف الدال فى (تشهد ، وإحدى ، وسيد ، ووحده) يشبه الدال الثلثة ، وقد وردت هذه الدال فى شاهد ٣١ هـ ، ونزيد نحن على ذلك أن مثل هذه الدال ليست مألوفة فى نقوش القرن الثانى ، اللهم إلا فى القليل النادر وقد تخلصت منها الخطوط التذكارية تدريجياً بحيث أصبحت علامة على القدم ، ولا يفوتنا أن نقرر أن كتابة الشاهد المؤرخ ١٨٥ هـ تبتعد عن الكتابات التذكارية وتشبه شبهاً كبيراً كتابات المصاحف ، وتلك ظاهرة يصادفها الباحث فى كتابات الشواهد بين آن وآخر .

٣ — أن حرف العين ، سواء منه المتوسط والمتطرف مفتح القمة كحرف العين فى شاهد ٣١ هـ .

ونحن نضيف أن حرف الهاء يشبه كثيراً هاء النقوش فى قبة الصخرة المؤرخة ٧٢هـ — على اللوحة النحاسية ، لوحة ٥

وهو يختلف كل الاختلاف عن الهاء المعروفة فى النصف الثانى من القرن الثانى الهجرى ، وأن حرف اللام يشبه مثيله فى اللوحة النحاسية فى قبة الصخرة ، وفى كتابة الفسيفساء الموجودة فى رقبة القبة .

ونحن نرى فى رأى الهوارى ما يكفى لإثبات نسبة هذا النقش إلى القرن الأول ، ولكننا لا نذهب معه إلى أن جودة الخط فيه ترجع إلى أنه من طراز (ب) الذى يسميه خط الخاصة — بل نرى فيه تطوراً طبيعياً وليد أربعين سنة كاملة ، وإن كنا لا نزال نفتقد الكثير من حلقات ذلك التطور .

يقع هذا النقش فى خلافة عبد الملك بن مروان (٦٥/٨٦ هـ) وولاية أخيه عبد العزيز على مصر ، ويمتاز عصر عبد الملك بنهضة فنية رائعة هى أقرب إلى الطفرة منها إلى التطور الطبيعى ، وهذه القبة العظيمة التى شيدها عبد الملك حول الصخرة وجمع فيها من غريب الفن المعمارى وطريفه خير شاهد على ذلك ، وقد صحبت هذه النهضة المعمارية نهضة فى الفنون الزخرفية التى لا غنى لفن العمارة عنها ، ومنها فن الكتابات التذكارية الذى يحق أن نعتبره ظاهرة جديدة من ظواهر الفنون الفرعية التجميلية ، فقد لحقه نضوج لا بأس به ، وليس أدل على ذلك من مقارنة كتابات الصخرة المؤرخة ٧٢ هـ [لوحة ٥] وكتابات علامات الطرق فى خان الحظرورة ٨٦ هـ ، وباب الود ٨٦ هـ ، وغيرها من كتابات هذا العصر ، بشاهد عبد الرحمن بن خير المؤرخ ٣١ هـ .

ولم تقل عناية عبد العزيز بن مروان والى مصر عن عناية أخيه الخليفة عبد الملك من حيث إقامة المبانى الفخمة وتجميلها ، فقد عرف أنه شيد بالفسطاط داره المظيمة ذات القبة الذهبية ، فسيحة الأرجاء مجملة أروع التجميل ، واتخذها داراً للامارة ، وكان عبد العزيز ببنائه لهذه الدار يجرى على سياسة الأمويين الذين حرصوا على أن يوفروا للاسلام مظهراً فنياً يبزون به فنون المسيحيين الشرقيين .

ومما لا شك فيه أن روح التجويد التى ظهرت فى خطوط الشام قد أدركت مصر على هذا العهد ، فتنافس فيها مجودو الخط تنافساً كان من أثره هذا التقدم الملحوظ فى كتابة شاهد ٧١ هـ ، ولا جدال فى أن التشابه المدرك بين كتابة هذا الشاهد وكتابات الصخرة، فيه الدليل الكافى على أن الفن الكتابى أوشك أن يكون على عهد عبد الملك ظاهرة من ظواهر الفن الإسلامى، مشتركة بين الأقطار الإسلامية ، تتقاسم عناية الفنانين الذين لابد أن يكونوا قد جعلوا همهم إرضاء الذوق الإسلامى العام وإرضاء الخلافة بوجه خاص ، وهكذا يحق لنا أن نعتقد أن عصر عبد الملك بن مروان وقد أشرف على نهاية القرن تقريباً ، كان عصر تجويد للخط وتنافس فى ترقيته فى كل أنحاء الدولة الإسلامية ، ولم تكن مصر أقل اهتماماً بهذه الظاهرة الفنية ، بل كانت — على ما هو معروف عنها — مركزاً من مراكز تحسين الخط فى عصور إسلامية مختلفة .

على أن هناك ما يدعو إلى الشك فى قراءة الهوارى لاسم صاحبة هذا النقش ، فهو يذهب أنه لعباسة ابنة جريج ، ونحن نرجح أن يكون صواب الاسم «عباسة ابنة جريح» أو ابنة «حديج» ، فذلك أقرب إلى المعقول، لأننا بحثنا فى فهارس الأعلام فى مجلدات شواهد القبور[1]، فلم نعثر على إسم « جريج » أو مكبره « جرج » ، فى حين وجدنا اسم « عباسة » يتردد من آن لآخر ، ويذهب الهوارى فى مقاله سالف الذكر عن « ثانى أثر إسلامى معروف » فى مجلة الجمعية الآسيوية الملكية إلى أن عباسة هذه كانت إبنة لقبطى تحول إلى الإسلام — ونحن نعتقد أن القبط حين كانوا يتحولون إلى الإسلام كانوا لا يبقون على أسمائهم القديمة ، فقد رغبوا على ما هو معروف ، ولاعتبارات متباينة فى الامتزاج بالعرب امتزاج فناء واندماج ، ولقد ذهبوا فى استعرابهم إلى حدود بعيدة حتى ادعوا لأنفسهم نسباً عربياً وسجلوا لأنفسهم هذا النسب وساعدهم على ذلك قضاة من العرب[2] .

فإذا كان ذلك هو حال القبط عند إسلامهم ، فليس من المعقول أن تبقى لهم أسماؤهم المسيحية بعد اعتناقهم الإسلام .
على أننا نرجح كلمة « حديج » على « جريح » وذلك لأن عادة التسجيل للوفاة لم تكن قد شاعت فى القرن الأول بين العامة ، وكانت على الأغلب قاصرة على خاصة الناس دون سواهم — وقد كانت أسرة « حديج » من أنبه الأسر ذكراً فى ولايتى عتبة بن أبى سفيان (٤٤ هـ — ٤٥ هـ) وعبد العزيز بن مروان (٦٥ هـ — ٨٥ هـ) على مصر ، فمنها كان معاوية ابن حديج صاحب الشرطة فى ولاية عتبة ، وعبد الرحمن بن معاوية بن حديج الذى كان قاضياً فى ولاية عبد العزيز بن مروان، وتاريخ وفاة عباسة هذه يقع تماماً فى ولاية عبد العزيز بن مروان ، فى وقت كان ذكر أسرة حديج نابهاً ، حيث كان أحد أبنائها يشغل منصب القضاء الرفيع ، ونرجح كل الترجيح أن تكون اليد التى عهدت إليها كتابة هذا النقش قد أبدلت

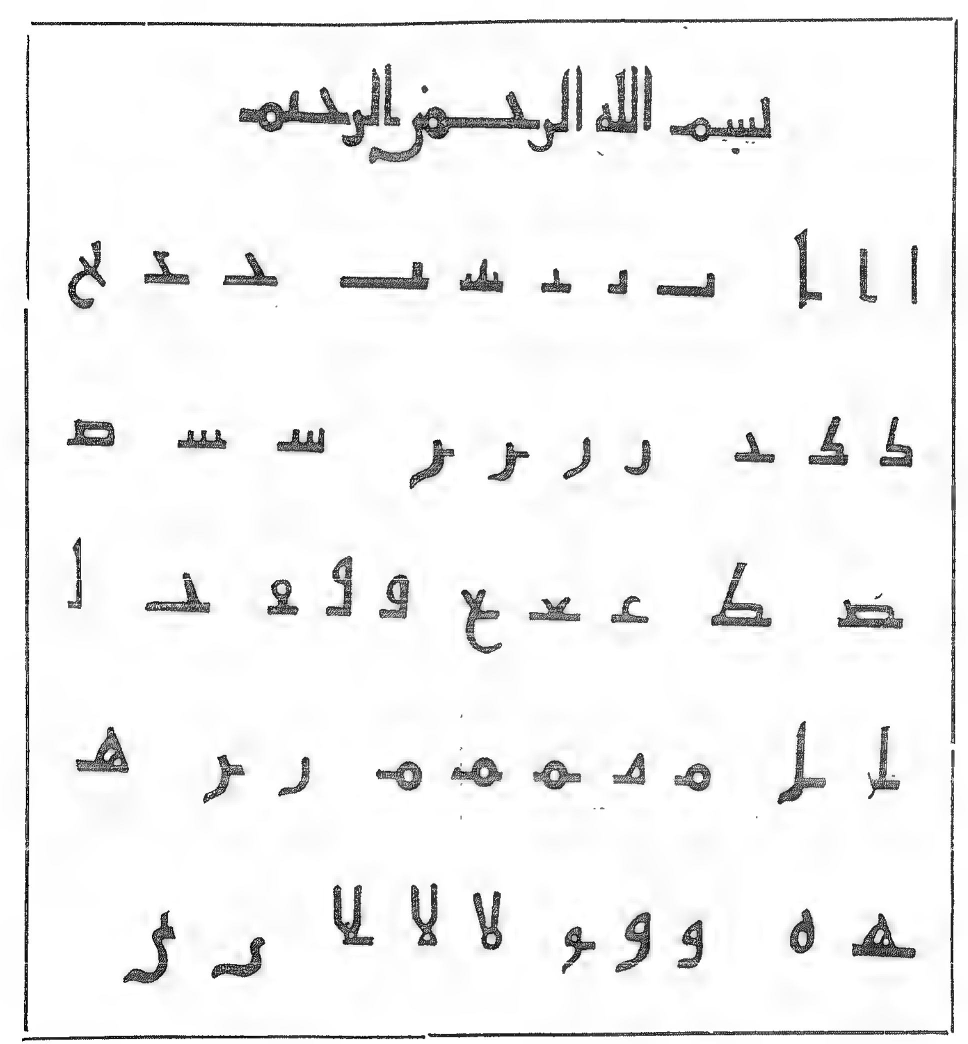
---

(١) راجع حرف الجيم فى الفهرست الأبجدى لكتالوج دار الآثار العربية .

(٢) أنظر الكندى : القضاة والولاة ص ٣٩٧/٨ ، قضية الحرس — فى ولاية الوليد بن رفاعة الفهمى ١٨٥/١٩٤ هـ ، وقضاء عبد الرحمن ابن عبد الله العمرى .

الدال فى كلمة حديج راء من قبيل خطأ التنفيذ ، أو أنها رطبت الدال الثلثة ترطيباً جعلها أقرب إلى رسم الراء ، وتوجد منها فى نفس الشاهد دالات أخرى يابسة ، ومثل هذه الدال المرطبة معروفة فى كتابات البردى المعاصرة ، ويلاحظ بوجه عام على كتابة هذا الشاهد شىء من الترطيب يجعلها وسطاً بين الليونة واليبس ، مما يدل على أن اليد التى رقمتها كانت تزاول الخط اللين وتجرى به فى أعمال أخرى .

للتحليل الأبجدى : أنظر اللوحة [٧] .



لوحة [٧] تحليل أبجدى لنقش ٧١ هـ كما أثبته الهوارى

هكذا درجت الكتابة العربية فى هذا القرن فى سبيل التجويد ، فقومت سطورها ، وبدا التناسب بين حروفها ، وجمل تركيبها ، وأصبحت وسيلة إلى إرضاء الذوق الإسلامى والتقرب من ذوى النفوذ .

وكتابة هذا القرن بوجه عام بسيطة خالية من التكلف ، وقد تأدت بها أغراض مدنية معمارية وغير معمارية كما فى قبة الصخرة فى (اللوحة التأسيسية) ، وأغراض أخرى دينية (كما فى الشواهد) ، ولا يجب أن يغيب عن الذهن أننا قد

نجد فى أواخر القرن كتابة قليلة الجودة يظنها الناظر لأول وهلة كتابة من أوائل القرن[1] ، ولا غرابة فقد توجد فى عصور الرقى الفنى أيد تزاول الصنعة فلا تجيدها ، وكان هذا بوجه الإجمال شأن الكتابات فى هذا القرن .

* * *

ويمكننا أن نستخلص من دراستنا لحالة الكتابة فى هذا القرن الحقائق الهامة الآتية :

١ — قطعت الكتابة كثيراً من علاقتها بخطوط النبط ، وإن تكن قد بقيت تحمل شيئاً غير يسير من آثار انتسابها إلى كتابة هؤلاء على نحو ما بينا .

٢ — حظيت كتابة التحرير بالقسط الأوفر من عناية الكتاب لاستخدامها فى أغراض الدولة الإدارية المتنوعة ، وظهر قلم ثقيل كتبت به المصاحف ، كانت الكوفة على الأرجح مركز ابتداعه وتجويده ، وليس ببعيد أن تكون البصرة قد شاركتها ونافستها فى ذلك .

٣ — نشأ فى هذا القرن بعد انقضاء حلقات ثلاث — وفى مصر قبل غيرها — خط ثقيل آخر قصد به أن ينقش على المواد الصلبة هو الخط التذكارى ، وكان أول أمره بادى الرداءة لا يجرى على قاعدة ، ويمتاز هذا الخط فى مراحله الأولى بشىء من اللين ، مالبث أن زال بالتدريج ، وحل محله اليبس (أو الجفاف) الذى هو أخص صفات الخطوط التذكارية .

٤ — غلبت على كتابات هذا القرن التذكارية ، ككتابة شاهد ٧١ هـ ، وكتابة الصخرة (٧٢ هـ) مسحة خط المصاحف ، ولما كنا نفتقد النماذج المبكرة من خطوط المصاحف ، فإننا نستطيع أن نعرف شيئاً من صفاتها بالنظر والتدقيق فى هاتين الكتابتين .

٥ — الكتابات الشاهدية المصرية من هذا القرن قليلة ، وربما دل ذلك على أن عادة التسجيل للوفاة لم تكن قد فشت

---

(١) أنظر كتابة قصر برقة التأسيسية المؤرخة ٨١ هـ .

وكذلك كتابة باسم عبد الملك بن عبيد بقصر خارانا مؤرخة ٩٢ هـ .

وكذلك شاهد قبر عبد العزيز بن الحارث من خربة نتيل ، المؤرخ ١٠٠ هـ .

بين العرب فى مصر ـ وعندئذ يغلب أن يكون عبد الرحمن بن خير صاحب شاهد ٣١ هـ وعباسة ابنة جريج ـ أو حديج ـ من أعيان الناس ، وأن يكون التسجيل قاصراً على علية القوم دون سواهم .

٦ ـــ لم تأت كتابات هذا القرن التذكارية فى جملتها جارية على ناموس الارتقاء الطبيعى ، فقد نجد كتابة من أواخر القرن بدت عليها مسحة من البداوة خليقة بأوائله ، كما نجد الكتابات التى كتبت بمشورة سامية قد جودت تجويداً خاصاً تشهد به كتابة الصخرة وعلامات الطرق من عصر عبد الملك، وكتابة الجامع الأموى من عصر الوليد .

* * *

الفصل الحادي عشر

نقوش القرن الثانى الهجرى

قلة الكتابات التذكارية فى هذا القرن ـ دراسة تحليلية لنقش مؤرخ ١٧٤ هـ — دراسة تحليلية لنقش مؤرخ ١٨٣ هـ — فضل هذا القرن على الظاهرة الكتابية — لم تستقر بعد أصول الخط التذكارى .

كتابات القرن الثانى الهجرى

الكتابات التذكارية من هذا القرن قليلة إذا قيست بكتابات القرن التالى ، ونحن نجد أنفسنا مضطرين لسد الثغرة الكبيرة أن نتناول بضع كتابات بعضها على البردى وبعضها على مواد أخرى .

ومن الكتابات التى تساعد على سد هذه الثغرة الكتابات الآتية :

(ا) كتابة على بردى مؤرخة ١٠٤ ﻫ ، من مقتنيات يوسف أحمد .

(ب) كتابة على بردى مؤرخة ١١٢ ﻫ ، وهى عبارة عن إذن مرقوم ١٠٦ فى مجموعة مورتز (Moritz) .

(ج) كتابة على الجص مؤرخة ١١٧ ﻫ بالأنطونيين (مورتز ١٠٨ و ١٠٩ و ١١٠) .

(د) كتابة على بردية من حفائر الفيوم مؤرخة ١٤٣ ﻫ بخط عكرمة من كتاب ديوان أسفل الأرض محفوظة بمتحف برلين .

(ﻫ) كتابات مصحفية بالخط الكوفى المحقق ، ليست ممهورة أو مؤرخة ، ينسبها « مورتز » إلى القرن الأول أو القرن الثانى ﻫ (مورتز ، اللوحات ١٤ و ١٥ و ١٦) .

وقد يكون من المفيد الاستعانة بالكتابات التذكارية المعروفة من هذا القرن خارج مصر ، إذ ربما كان فى ذلك عوض عما يعوزنا من تلك الكتابات فى مصر ذاتها — وأهمها :

١ — كتابة فى قصر الحير — مؤرخة ١١٠ ﻫ .

٢ — كتابة فى المدينة — مؤرخة ١١٧ ﻫ .

٣ — كتابة فى عكا وصيدا — مؤرخة ١٣٢ ﻫ .

٤ — كتابة فى عسقلان — مؤخة ١٥٥ ﻫ .

٥ — كتابة ستر الكعبة المصنوع فى تنيس (مصر) — ١٥٩ ﻫ .

٦ — كتابة ستر الكعبة المصنوع فى تنيس (مصر) — ١٦٢ ﻫ .

٧ — كتابة فى مكة مؤرخة ١٦٧ ﻫ .

ويجمل بنا قبل أن نقبل على هذه الدراسة ، أن نعلل لهذا النقص البين فى الكتابات الشاهدية فى الفترة الواقعة بين عامى ٧١ ﻫ و ١٧٤ ﻫ ، والحق أن العقل لا يستطيع أن يقطع فى هذا الأمر برأى يعول عليه ، ومهما يكن من شىء ، فهناك عدد من الافتراضات :

أولها — أنه لم يعثر بعد على هذه الشواهد — فهى والحالة هذه لا تزال مطمورة فى الرمال .

وثانيها — أن فئة من الشواهد التى عثر عليها غير مؤرخة ، والموجودة بالمتحف الإسلامى فى القاهرة ، يمكن بالدراسة

المقارنة نسبتها إلى زمنها ، بقياس غير المؤرخ على المؤرخ المعروف ، لإلحاق بعضها بأوائل القرن وبعضها بأواخره ، حتى نصلها بالكتابات المؤرخة المعروفة فى القرن الثانى ، ولكن محاولة كهذه لن تكون فى مأمن من النقد على كل حال .

وثالثها — أن عادة التسجيل للوفاة لم تكن شائعة بين عرب مصر فى القرن الأول والشطر الأكبر من القرن الثانى ، وأن التسجيل كان قاصراً على ذوى المكانة دون غيرهم ، وعلى هذا الافتراض يكون ابن خير الحاجرى صاحب الشاهد الأول المؤرخ ٣١ هـ ، وعباسة ابنة حديج صاحبة الشاهد الثانى المؤرخ ٧١ هـ من الشخصيات البارزة التى احتاجت وفاتها إلى تسجيل ، ولا بد أن يعثر المنقبون من وقت لآخر على شواهد فردية من هذا النوع ، فإذا أضيف إلى ذلك أن عادة التسجيل كانت فى الجاهلية لأعيان الناس دون عامتهم ، كان ذلك تأييداً للفكرة التى نذهب إليها — ومهما يكن من الأمر ، فإن الكتابة على البردى أو على الحجر كانت على كل حال دارجة فى سبيل الرقى ، وإن كنا نلاحظ بصفة عامة أن القرن الثانى الهجرى انصرم بطواله دون أن تحرز الكتابة ما كان يرجى لها من رقى فى عصرى الرشيد والمأمون .

ومن عجب أن نجد الكتابات التى تشرف على نهايات القرن الثانى الهجرى لا تكاد تفوق كتابة عصر عبد الملك ابن مروان ، ولا غرابة ، فقد كان عصر عبد الملك عصراً زاهياً من عصور العمارة والفنون الإسلامية ، ولهذا فنحن لا نعجب إذا وجدنا الفن الكتابى فى عصر عبد الملك قد لقى نصيباً وافراً من العناية والازدهار .

على أنه إذا جاز لنا أن نؤرخ للشواهد غير المؤرخة ، لنسد بها الثغرة الهائلة التى تعترض مؤرخ الكتابات فى هذا القرن ، فلا بد لنا فى مجال كهذا يكاد الشك يغلب فيه على اليقين ، من الاستعانة بكل ما عرف عن هذا القرن من كتابات بردية أو مصحفية ، لعلنا نستطيع بذلك أن ندرك بعض الحقائق عن الفن الكتابى بوجه عام .

والناظر إلى بردية « سابق » المؤرخة ١٠٤ هـ من مجموعة يوسف أحمد ، وإلى البرديتين المرقومتين ١٠٢ و ١٠٦ فى مجموعة «مورتز» المؤرختين ١١٤ هـ ، لا يكاد يرى فيها جميعاً ما يدل على تطور ملحوظ فى الفن الكتابى .

أما كتابة الأنطونين المؤرخة ١١٧ هـ والتى تحتويها مجموعة مورتز (اللوحات ١٠٨ و ١٠٩ و ١١٠) ، ففيها تحسين يتجلى فى تقويم سطورها وتوسيع ما بينها وتناسب أطوال الألفات واللامات ، وفى الفصل بين البسملة والآية ، وبين الآية وتوقيع الكاتب — ومما نلاحظه أيضاً على هذه الكتابة أنها خليط بين كتابة البردى وكتابة المصاحف ، وهى تبعد فى مجموعها بعداً كبيراً عما اصطلح على تسميته بالكتابة التذكارية .

والمتأمل فى هذه الكتابة لا يسعه إلا أن يذهب معنا إلى أن كتابة المخطوطات اشتقاق من خطوط البردى ، ولم تلبث هذه الكتابة اللينة بدورها أن درجت فى سبيل الرقى حتى غدت ذات طابع خاص ، وتأدى بها غرض جديد من أغراض الخطوط العربية — هو نسخ المخطوطات .

ويسترعى النظر بوجه عام فى الكتابات التذكارية المعروفة عن أواخر هذا القرن اختلاط الأصول الكتابية فى كتابات التذكار وكتابات البردى وكتابات المصاحف ، اختلاطاً يبعث على الظن بأن الفن الكتابى التذكارى كان ما يزال

حتى هذا العهد ، حدثاً لا يكاد يستقيم على قدمين ، وهكذا لم يقدر للكوفى التذكارى ذلك الرقى الذى كان مرجواً له[١].

وتضم مجموعة مورتز عدداً لا بأس به من كتابات المصاحف ينسبها صاحب المجموعة إلى القرنين الأول والثانى (مورتز ، اللوحات ١٤ و١٥ و١٦) وهى مكتوبة بالكوفى «المحقق» ، وثمة نماذج من خط المصاحف المعروف «بالمشق» ينسبها مورتز إلى القرنين الثانى والثالث (مورتز ، اللوحتان ١٧ و٢٤) ، وهذه الوثائق القرآنية عظيمة القيمة فى ذاتها من ناحيتين : الأولى — إدراك ما أصاب خطوط المصاحف من تطور فى مدى القرنين الأول والثانى الهجريين ، بل وفى القرن الثالث أيضاً ، والثانية — إدراك ما لهذه الكتابات المصحفية من أثر فى الكتابات التذكارية ، وقد رأينا نزوعاً قوياً إلى استخدام أسلوبها الكتابى فى الشواهد المعروفة من هذا القرن .

والظاهر أن كتابات المصاحف ، منذ زمن مبكر ، قد اختصت بكثير من عناية الكتاب الذين كانوا يرون فى كتابتها بالخط المجود تقرباً من الله واستدراراً لرحمته .

وهذا الاختلاط فى الأصول الكتابية بين كتابات البردى وكتابات المصاحف وكتابات التذكار هو السبب فى تأخر الفن الكتابى التذكارى فى الحلقات الأخيرة من القرن الثانى الهجرى — وهكذا كان طغيان الأصول الكتابية بعضها على بعض سبباً فى بقاء الخط التذكارى فى أواخر القرن الثانى على حالة من الجودة لا تتناسب مع زمنه .

ومهما يكن من الأمر ، فإن لدينا من الكتابات الشاهدية فى هذا القرن ما جرى على قاعدة خط التذكار ، فروعى فى كتابته الجفاف المعروف عن هذا النوع من الخط ، والتسوية بين السطور ، وتشهد الكتابات المتأخرة فيه أنواعاً من الزخرف تلحق الكتابة ، فيبدو فيها : التمطيط[٢] والتقويس[٣] والتشجير[٤] والتقابل فى أعالى الأصابع[٥] .

والخط فى هذه الحقبة من الزمن بادى الجودة على كل حال[٦] ، وتعتبر كتابة الشاهد رقم ٩٧٧٥ من مجموعة المتحف الإسلامى من أجمل منتجاته وأجراها على قواعد الخط التذكارى .

---

(١) فهذه كتابة الانطونين المؤرخة ١١٧ هـ يمكن أن نلحظ فيها شبهاً قوياً بشاهد رقم ١٥٠٦/٦٨٧ المؤرخ ١٨٥هـ وبشاهد رقم ٢٧٢١/٩٠ من نفس السنة ، وبالشاهد رقم ٥٩٧٩ المؤرخ ١٩٠ هـ وكلها فى متحف الفن الاسلامى .

(٢) أنظر المجلد الأول — شواهد ، لوحة ٤ رقم ٢٧٢١/٦٨ .

(٣) أنظر المجلد الأول — شواهد ، لوحة ٥ رقم ١٥٠٦/٤٧٧ .

(٤) أنظر المجلد الأول — شواهد ، لوحة ٦ رقم ١١٠٣ ورقم ٢٧٢١/٢٥ .

(٥) أنظر المجلد الأول — شواهد ، لوحة ٦ رقم ١١٩٣ ولوحة رقم ٢٧٢١/٢٥ — الأصابع هى الألفات واللامات .

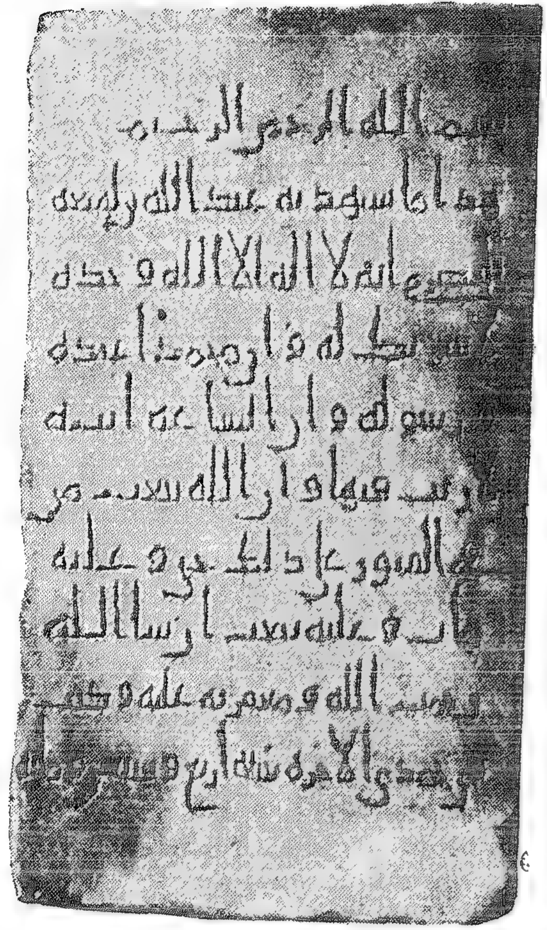
(٦) أنظر المجلد الأول — شواهد ، لوحة ٤ رقم ٢٧٢١/٦٨ .

ومهما يكن من شيء ، فقد كان عصر الرشيد باكورة لذلك التطور العظيم الذى لحق الخطوط التذكارية فى القرن الثالث الهجرى ، وهو القرن الذى يعتبر بحق العصر الذهبى لتطور الكتابات التذكارية .

وتعتبر نهاية القرن الثانى وبدايات القرن الثالث مرحلة انتقال يتلاشى فيها اختلاط الأصول الكتابية ، وتتأكد فيها صفات الخط التذكارى المعروفة ، وتحسن هندسته ، ويبدو فى مجموعة مليح الرصف ، جارياً على قواعد خاصة تدرك لمجرد النظر إليه .

* * *

نقش مؤرخ ١٧٤ هـ (٧٩٠ م)[١]


شكل (١٤) نقش شاهدى مؤرخ ١٧٤ هـ رقم ٤٥٢١

الحق أن كتابة هذا الشاهد (شكل ١٤) لا تبعث على الارتياح الذى كان يجب أن يشعر به الإنسان وهو ينظر إلى كتابة تنتسب إلى الحلقات الأخيرة من القرن الثانى الهجرى ، فهى دون مستوى الكتابات الأموية المعروفة فى قبة الصخرة أو فى شاهد ٧١ هـ ، على الرغم من أنها لشخصية تاريخية معروفة وليت قضاء مصر بين عامى ١٤٥ ، ١٦٤ للهجرة ، ونصه[٢] :

ونستطيع أن ندرك لأول وهلة فى كتابة هذا الشاهد اختفاء الذنب الذى كان يصحب الألف المختتمة نازلا عن مستوى التسطيح ، وتلك ظاهرة «نبطية» معروفة[٣]، وقد رأيناها ملازمة لكتابة البردى حتى سنة ١٠٤ هـ ، بل وإلى سنة ١٤٣ هـ ، وسواء بقى هذا الذنب ملازماً للكتابات التذكارية المعاصرة أو القريبة من هذا التاريخ ، فإنه اختفى فى هذه الكتابة على كل حال ، ويعتبر اختفاؤه هذا نوعاً من تحرر الخط العربى من القيود النبطية ، ولو أننا سوف نظل نلاحظ من وقت إلى آخر عودة هذه الظاهرة إلى الوجود[٤] ، ويكون ظهورها فى هذا القرن وما بعده من قبيل لزوم ما لا يلزم ، كما قد يكون عوداً إلى القديم لرغبة فى القديم ، بل وربما كان لغرض زخرفى — كما يسترعى النظر فيها ميل فى قوائمها لا يتفق مع أبسط قواعد هذا الخط ،

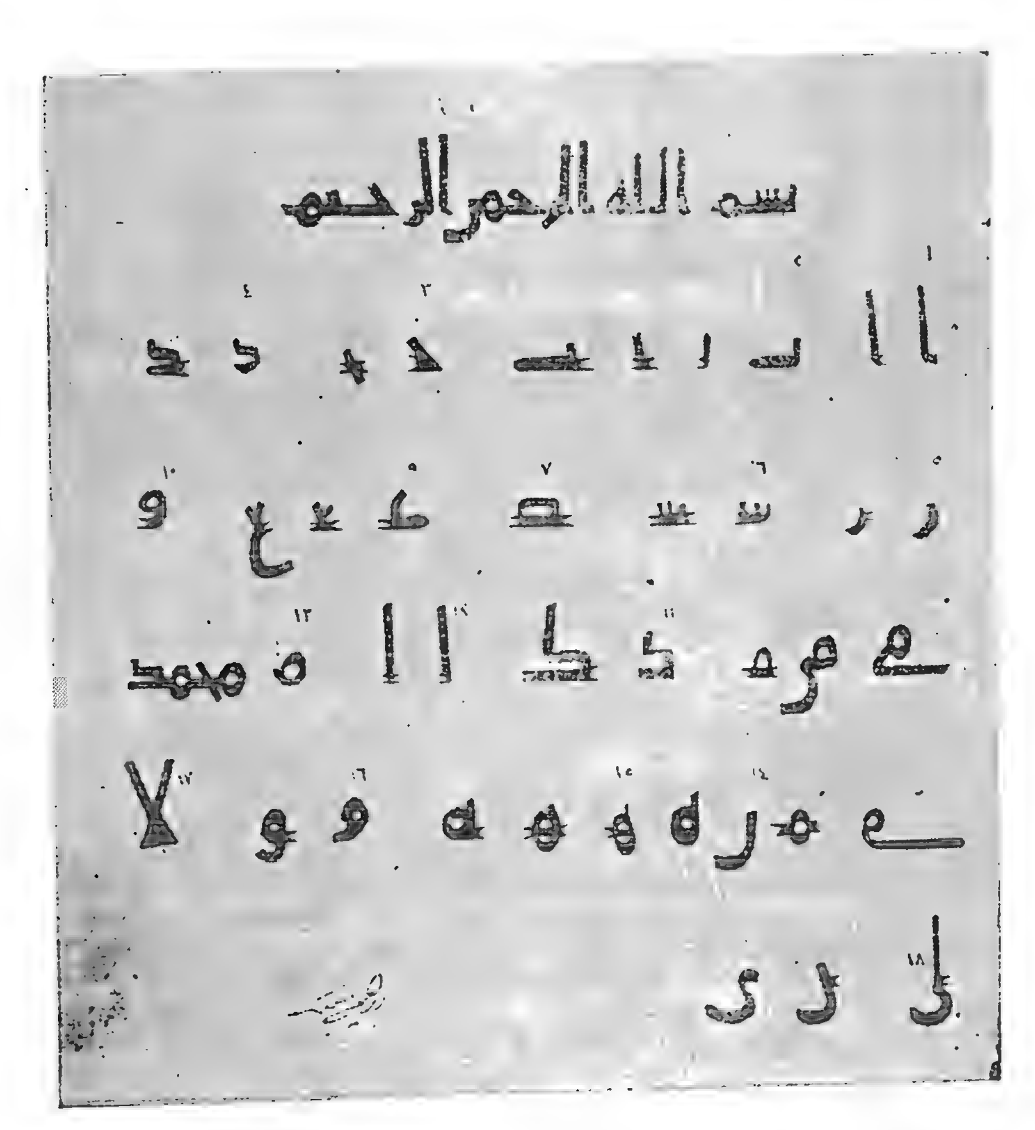
---

(١) رقم ٤٥٢١ فى سجلات المتحف الاسلامى .

(٢) بسملة ٢ — هذا ما يشهد به عبد الله بن لهيعة . ٢ — الحضرمى أنه لا إله إلا الله وحده ٤ — لا شريك له وأن محمداً عبده ٥ — ورسوله وأن الساعة آتية ٦ — لا ريب فيها وأن الله يبعث من ٧ — فى القبور على ذلك حى وعليه ٨ — مات وعليه يبعث حياً إن شاء الله ٩ — رحمة الله ومغفرته عليه وكتب ١٠ — فى جمدى الآخرة سنة أربع وسبعين ومائة .

(٣) انظر نقش النمارة ص ٥٢ .

(٤) انظر شاهد رقم ١٣٨٩ لوحة ٣ المجلد الأول من شواهد القبور ، فستجد فيه عودة هذه الظاهرة ، كما تجد فيه عوداً الى الهاء المثلثة التى نراها فى شاهد ٣١ هـ .



لوحة [٨] أبجدية مستخلصة من النقش الشاهدى المؤرخ ١٧٤ هـ — رقم ٤٥٢١
فى المتحف الإسلامى بالقاهرة

وانكسار فى الألفات كما فى (الله)، وعقف الألفات إلى يمنة عقفاً فيه ترطيب ، واختلاف فى أطوال القوائم (الألفات واللامات) ، وتوسيع لا مبرر له فى رأس الواو وتدوير الهاء والميم — وهى بوجه عام كتابة كثيرة الاختلاف قليلة الائتلاف ، تخرج عن دائرة الخط المجود ، متونها غير ملساء ، وعراقاتها لا تجرى على قاعدة واحدة ، وعراقاتها هذه غير معرضة النهاية ، على نحو ماهو مألوف فى عراقات الخطوط التذكارية المحققة ، وبعضها كعراقة الواو ، لحقه البتر فشوهه ، ولم يجر فيها قلم الكاتب بصدره فى المواضع التى تحتاج ذلك ، فجاء عرض الحروف مختلفاً ، وكان من ذلك قبح فى منظرها لا سبيل إلى الاعتذار عنه ، وفيها فوق ذلك عيب كنا نتزه كتابة كهذه عنه ، هو هبوط رأس الفاء إلى مستوى التسطيح ، واتصالها بالياء الراجعة على نحو يختلط بالميم اختلاطاً معيباً .

وقد يلتمس العذر لحافر هذا النقش ، فيقال أن صلابة لوح الرخام الذى نقشت عليه كتابة هذا الشاهد هى التى

حالت دون ملاسة المتون[1] ، فإن كان ذلك ، فما اعتذار الكاتب عن اختلاف عرض الكتابة من موضع لآخر ، وانكسار الألفات فيها ، وعدم توازى الحروف الطالعة (الألفات واللامات) والجزء القائم من كل من الباء والياء ، وبتر المراقات بتراً مخلا ، وسقوط رأس الفاء إلى مستوى التسطيح ، وقصر انبساط الميم ، وعدم التناسب بين أحجام الحروف كما فى كلمة (بهد) — أفلا يدل هذا كله على تأخر هذه الكتابة — ولولا أنها تحمل تاريخاً صريحاً لجاز لنا أن نضمها فى عداد كتابات القرن الأول بعد كتابة ٧١ هـ .

للتحليل الأبجدى : انظر اللوحة [٨] .

(١) المتون : جوانب الكتابة .

نقش مؤرخ ١٨٣ هـ (١)

هذا النقش كبير الدلالة على تطور الخط وبلوغه درجة لا بأس بها من الكمال ، ففيه تتجلى قواعد الخط الكوفى التذكارى صحيحة جارية على أساس معلوم ، يضمه بين الخطوط المجودة قلة ما به من اختلاف وكثرة ما فيه من ائتلاف ، فالحروف فيه ، فى كل مواضعها ، جارية على قاعدة واحدة ، وألفاته ولاماته فى علو واحد ، وعراقات حروفه مستكملة محددة الأطراف ، تبدو فيه ظاهرة التناسب بين أحجام الحروف ، والملاسة التى تمتاز بها متون الحروف .



شكل (١٥) نقش شاهدى مؤرخ ١٨٣ هـ
محفوظ بالمتحف الإسلامى بالقاهرة .

ألفاته المبتدأة شديدة الانتصاب ، ليس فيها انكباب أو ميل ، جارية على القاعدة(٢) ، معقوفة على زاوية قائمة شأن الكتابات الكوفية فى أحسن صورها وأدقها وأجراها على القاعدة ، وتخلو ألفاته المختتمة من الذنب النبطى المعروف ، وهى فى هذه الكتابة متفاوتة الطول نوعاً مما يدل على عدم بلوغها الحد الأقصى للكمال ، لأن الكتابة الجيدة لا تقبل الاختلاف فى اطوال الحروف .

وباءآته وما فى معناها جارية على القاعدة ، تتكون من قائم قصير منتصب وانبساط فوق مستوى التسطيح ، فيها تعريض فى أعلى القائم ، وتشظية كرأس السهم ، والعادة انتهاؤها كابتدائها بصدر آلة الكتابة ، بلا تشظية أو تشمير ، وتلحق التشظية والتعريض أطراف حروف الكوفى التذكارى تجميلاً وتحلية .

ويبدو فى كلمة « محمد » التناسب فى أحجام الحروف ، والراء مستديرة المراقة أو منتهية بتحريف زخرفى ، لم تستقر السين فيها على قاعدة واحدة ، والعين فيها مفتحة القمة ما تزال ، والنون مستديرة العراقة ، موسعتها، تنتهى بصدر القلم كما تنتهى أحياناً بتحريفين زخرفيين أو بوريقة نباتية ، والهاء مدورة وهى أكثر تقدماً من الهاء المثلثة ، والواو منتهية بصدر القلم أو بتحريفين زخرفيين ، واللام ألف مثلثة القاعدة ، لا مدورتها كما فى كتابة عصر عبد الملك .

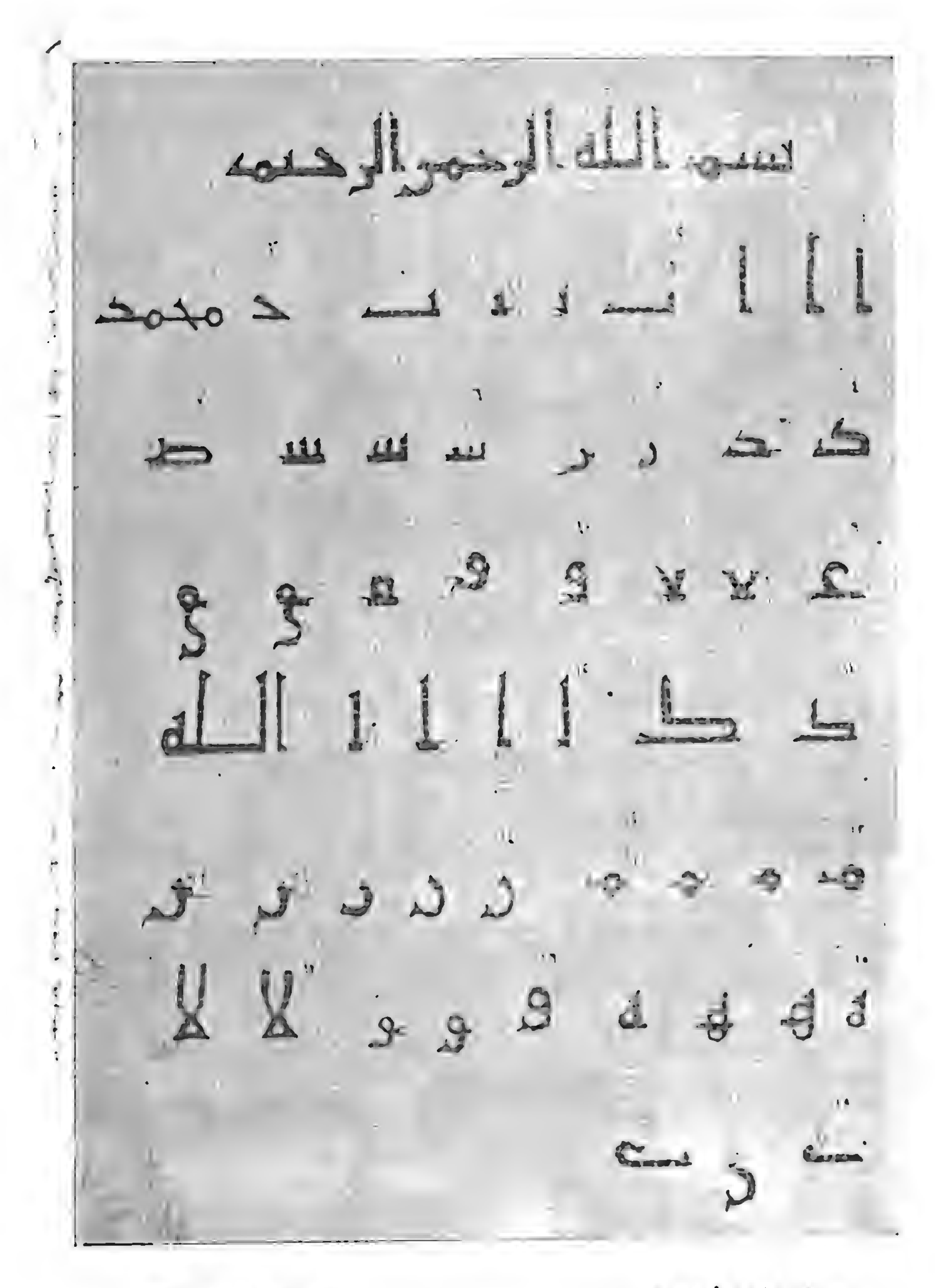
وتعتبر هذه الكتابة بدء مرحلة التجويد ، وهى باكورة ذلك التطور العظيم الذى يلاحظ فى القرن الثالث الهجرى — العصر الذهبى لتطور الخط الكوفى التذكارى فى مصر .

للتحليل الأبجدى : أنظر اللوحة رقم [٩] .

---

(١) رقم ٩٧٧٥ فى سجلات المتحف الإسلامى .

(٢) ارجع إلى الفصل المسمى أدب هذا الخط ، ص ٩٣ وما بعدها .



لوحة [٩] تحليل أبجدى للنقش المؤرخ ١٨٣ ﻫ رقم ٩٧٧٥ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

على أننا لا نريد أن نترك هذا القرن قبل أن نسجل له فضله على الظاهرة الكتابية التذكارية ، ونحن نستطيع أن نجمل المحاولات التى بذلت فى سبيل تجويد الكتابة الكوفية التذكارية فى هذا القرن فيما يلى :

١ — تقويم السطور : وتبدو هذه المحاولة فى النقش المؤرخ ١٧٤ﻫ رقم ٤٥٢١ (شكل ١٤) والنقش المؤرخ ١٨٣ ﻫ رقم ٩٧٧٥ (شكل ١٥) .

٢ — الاستمداد البسيط : أو التمطيط ، ويبدو فى اللوحة رقم ٣ من المجلد الأول — شواهد ، فى النقش المؤرخ ١٨٢ هـ رقم ٣٣٦٠ ، ولكن يلاحظ أن الاستمداد فيهما لم يأت بالنتيجة الجمالية المطلوبة .

٣ — الاستمداد ذو التقويس : ويبدو واضحاً فى اللوحة رقم ٥ من المجلد الأول — شواهد ، النقش المؤرخ ١٩٠هـ رقم ١٥٠٦/٧٤٧ ، ويلاحظ أن هذا الابتداع فى الكتابة أتى بنتائج فنية لا بأس بها ، ويعتبر الاستمداد ذو التقويس فى هذا النقش أول ظاهرة من نوعها فى النقوش المعروفة من القرن الثانى ، والتقويس الذى يحلى الاستمداد الواقع بين لامى لفظ الجلالة جميل يسترعى النظر ، افتن فيه مزخرفو الكتابة حتى جعلوا منه موضوعاً زخرفياً بارعاً فى القرن الثالث .

٤ — التشجير : وتبدو ظاهرة التشجير فى زخرفة الطوالع من أعلاها بما يشبه الأغصان ، وأول مثال لهذه الظاهرة فى النقش المؤرخ ١٩١ هـ رقم ١١٩٢ ، المجلد الأول ، اللوحة ٦ — مجموعة الشواهد .

٥ — التوريق : وهو ظاهرة فنية أكثر رقياً من التشجير ، وهو يلحق هامات الطوالع ، ويكون عادة فى الطوالع المتلازمة كالألف واللام فى لفظ الجلالة ، وفى كلمتى الرحمن والرحيم ، وهو عبارة عن زخرفة تشبه « البالمت اليونانية » ، ويتكون من توريق رأسى الطالعين المتلازمين شكل تقابلى جميل ، وأول ظهوره فى النقش الموجود باللوحة ٧ من المجموعة المذكورة رقم ١٥٠٦/٤٦ ، المؤرخ ١٩٢ هـ ، السطر الأول .

ونلاحظ غير ذلك من الظواهر الكتابية فى نقوش القرن الثانى الهجرى ما يأتى :

(ا) شيوع خط المصاحف فى النقوش الحجرية ، مما يدل على أن الكتابة التذكارية كانت لا تزال غير مستقرة الأصول (المجلد الأول — شواهد ، رقم ١٥٠٦/٦٨٧) .

(ب) شيوع استخدام الخط اللين بوجه عام على الأحجار (اللوحة ٤ المجلد الأول — شواهد ، رقم ١٥٠٦/٦٨٧) ، وفيها يرى خليط من خط المصاحف وخط البردى .

(ج) اختلاط أصول الخط التذكارى بأصول الخطوط اللينة فى النقش الواحد (لوحة ٦ ، المجلد الأول — شواهد رقم ٢٧٢١/٢٥ المؤرخة ١٩٠ هـ) .

---

(١) أنظر اللوحة ٥ المجلدالأول — شواهد ، والنقش رقم ٥٩٢٦ المؤرخ ١٩٠ هـ ، واللوحات المؤرخة ١١٧ هـ فى مجموعه مورتز.

الفصل الثاني عشر

نقوش من القرن الثالث الهجرى

عناية بغداد بتجويد الخطوط عامة — سريان روح التجويد إلى مصر — غنى هذا القرن فى مصر بالنقوش التذكارية — استقرار أصول الفن الكتابى التذكارى — دراسة تحليلية لنقوش مؤرخة ٢١٣ ، ٢٣٦ ، ٢٤٣ ﻫ — نقوش المكى المزخرفة وشبهها بنقوش نايين — نقوش مؤرخة ٢٤٦ ، ٢٤٨ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٦٠ للهجرة — نقوش المقياس ٢٤٧ ، ٢٥٩ ﻫ — عصر التجويد الأعظم — النقش التأسيسى للجامع الطولونى ٢٦٥ ﻫ — كتابة الإفريز الخشبي الدائر بأسفل السقف بالجامع الطولونى ٢٦٥ ﻫ — نقش مؤرخ ٢٧٧ ﻫ — نقش مؤرخ ٢٩١ ﻫ .

نقوش من القرن الثالث الهجرى

هذا القرن غنى بالكتابات التذكارية ، لدينا من كتاباته عدد يفوق الحصر ، ووفرة المادة من شأنها أن تساعد الباحث فى تطور الظاهرة الخطية على الوصول إلى نتائج طيبة فى موضوعه .

شهدت الحلقات الأولى من هذا القرن عصر المأمون العباسى بكل ما عرف عنه من نهضة علمية وأدبية ، وعلى الرغم من أن هذه النهضة المأمونية قد خلت من كل مظهر فنى — لأنها كانت حركة أدبية وفكرية ، فإن العناية بعلوم اللغة والكتابة الإنشائية لابد أن تكون قد استتبعت عناية بالخط ، ويذكرون من أسماء مجودى الخط فى العصر العباسى الأول اسم « الضحاك بن عجلان » و « إسحاق بن حماد » الشاميين ، أولهما فى خلافة السفاح وثانيهما فى خلافتى المنصور والمهدى[1]. وممن كانوا يكتبون فى العصر العباسى بالخط القوى الذى لم يقو عليه أحد « شقير الخادم » الذى كتب فى بلاط المنصور لابنه « القاسم » ، و « ثناء الكاتبة » ، و « سليم الخادم » الذى كتب لجعفر بن يحيى ، وكان البرامكة من كبار المشجعين على تحسين الخط والإجادة فيه ، ومن صنائعهم المشهورين بجودة الكتابة « الأحول المحرر » وكان عارفاً بمعانى الخط وأشكاله ، وينسبون إليه أنه تكلم عن رسومه وجعله أنواعاً ، ومن هؤلاء الأقوياء أبو الفضل صالح بن عبد الملك التميمى الخراسانى[2]. والرواية متواترة على أن قطبة المحرر أستاذ الضحاك بن عجلان ورأس المدرسة الكاتبة فى عصر بنى العباس ، استخرج الأقلام الأربعة : الجليل والطومار والثلث والثلثين ، وأن « الأحول المحرر » هو الذى اخترع قلم النصف ، وخفيف الثلث ، والمسلسل ، وغبار الحلية ، والقلم الرصع — على أنهم يذكرون فى هذا المجال إسم « إبراهيم السجزى »[3] الذى ينسبون إليه أنه أخذ عن إسحاق بن حماد الخط الجليل ، وولد منه قلمين آخرين هما الثلث والثلثين (كذا) ، كما ينسبون إلى أخيه «يوسف» اختراع قلم جديد هو القلم « الرياسى » المنسوب إلى ذى الرياستين الفضل بن سهل وزير المأمون ، وأحمد الكلبى كاتب المأمون ، كما يذكرون فى هذا المجال كذلك إسم أحمد بن محمد بن حفص المعروف « بزاقف » الذى يقال عنه أنه كان أجمل الكتاب خطاً فى الثلث كما يروون إسم الوزير ابن الزيات الذى كان يكتب للمعتصم ، ويقولون إن جودة الخط انتهت على رأس الثلثمائة (٣٠٠ هـ) إلى الوزير « أبى على بن محمد بن مقلة » الذى هندس الحروف وأجاد تحريرها[4] .

ومن حذاق الكوفيين فى العصر العباسى خالد بن أبى الهياج ومالك بن دينار الفارسى وخشنام البصرى وأبو حدى الذى كان يكتب المصاحف اللطاف فى عصر المعتصم ، وابن أم نهان والمسحور وأبو حميرة[5] .

وهكذا تتواتر الرواية على العناية بأمر الخط فى العصر العباسى ، ولا شك أنه كانت المنصور والرشيد والمأمون يد

---

(١) القلقشندى : صبح الأعشى — الجزء الثالث ، ص ١٢ .

(٢) ابن النديم : الفهرست : ص ٨ ، سطور ٢٥ و٢٦ و٢٧ وما بعدها .

(٣) القلقشندى : صبح الأعشى — الجزء الثالث ص ١٢ و١٣ .

(٤) وينسب إلى الحسن على بن هلال المعروف بابن البواب ٤١٣ هـ ، أنه أكمل قوانين الخط ، واخترع غالب الأقلام التى أسسها ابن مقلة (القلقشندى :صبح الأعشى — مجلد ٣ ص ١٣) .

(٥) ابن النديم : الفهرست ، ص ٧ .

طولى فى تشجيع الخطاطين على الابتكار والابتداع ، وإلى البرامكة ، ولا سيا جعفر بن يحيى ، يعزى فضل تشجيع هذا الفن الجميل[1] .

يقول ابن النديم فى «الفهرست» : وحدث خط يسمى العراقى ، وهوالمحقق الذى يسمى الوراقى ، ولم يزل (الخط) يزيد ويحسن حتى انتهى الأمر إلى المأمون (١٩٨ — ٢١٨ ﻫ) فأخذ أصحابه وكتابه بتجويد خطوطهم فتفاخر الناس فى ذلك » .

وهذا الخط الوراقى[2] العراقى هو خط التحرير المدور الذى جودت أوضاعه وتعددت أشكاله ، وكثرت اشتقاقاته ونسب بعضه إلى بعض[3] ، وأبدع فيه الكتاب إبداعاً أرضى ذوق الخلفاء والوزراء ، هذا الخط لا يعنينا فى كثير لأننا نخص بالبحث أنواع الخطوط التذكارية ونقصر بحثنا عليها .

ومما يؤسف له ألا تشير المراجع العربية التى ذكرت عناية العباسيين بالخط إلى ذلك النوع الثقيل اليابس المعروف بالكوفى ، وإن تكن قد ذكرت فى سياق الحديث نفراً من حذاق الكوفيين الذين كتبوا المصاحف بخطها المعروف .

أما هذا النوع من الكتابة التذكارية الذى كان مستعملا فى التأريخ لإقامة بناء أو فى التسجيل لوفاة ، فقد سكتت عنه المراجع سكوتاً يبعث على كثير من الحيرة ، ولا نظن سكوت المراجع التاريخية عن ذكر هذا الخط كافياً لإنكاره أو الغض من شأنه ، فقد كان رغم ذلك كائناً ، وعلى درجة كبيرة من الجودة والإتقان .

ويرجح أن تكون روح التجويد فى الخط قد سرت من مقر الخلافة إلى مصر ، ويحتمل أن يكون « ابن طولون » فى منافسته لمقر الخلافة ، وفى رغبته القوية فى مجاراة بلاط الخليفة العباسى، قد عنى بهذه الناحية فيما عنى به من فنون ، ويذكر القلقشندى انتهاء رياسة الخط جودة وإحكاماً إلى « طبطب المحرر »[4] الذى اشتغل بصناعة الخط فى بلاط ابن طولون والذى يقترن اسمه عادة باسم « ابن عبدكان » وكانت مصر فى العصر الطولونى تفاخر بهما مقر الخلافة ، الأول فى جودة الخط ، والثانى فى الكتابة الإنشائية .

ولسنا نعرف على وجه التحقيق نوع الخط الذى كان يكتبه « طبطب » ، وإن كنا نرجح أنه كان يكتب على نحو ما كان يكتب معاصروه فى العراق ، ومن أشهر معاصريه من مجودى الخط الوزير « ابن الزيات » الذى كان يكتب للمعتصم ويميل الأستاذ يوسف أحمد إلى الاعتقاد بأن إفريز الكتابة الكوفية الذى يدور فى أسفل السقف بالجامع الطولونى هو من كتابة طبطب هذا . (شكل ١ ا ص ٤٧) .

ومن أسف أننا لا نكاد نجد اسم خطاط عربى ممهوراً فى ذيل كتابته ، على نحو ما نجد اسم مصور إيرانى على صورة

---

(١) يدلنا على ذلك كلام مأثور لجعفر البرمكى عن الخط هو قوله : « الخط سمط الحكمة ، وبه تفصل شذورها ، وينتظم منشورها » (القلقشندى : صبح الأعشى — الجزء الثالث ، ص ٢ .

(٢) قد يكون هذا القلم الوراقى اخترع للكتابة به على الورق الذى عرفه العرب حوالى هذا الوقت (٢٠٠ ﻫ) .

(٣) الخطوط العربية منسوبة كلها إلى خط «الطومار» وهو أجل الأقلام مساحة ، عرضه ٢٤ شعرة من شعر البرذون ، وقلم النصف نصفه فى المساحة ، والثلث ثلثه ، أى ثمان شعرات ، والثلثين ضعف الثلث (القلقشندى ، ج ٣ ص ٤٨) .

(٤) صبح الأعشى — الجزء الثالث ص١٧ .

خطتها ريشته ، ويرجع ذلك فيما نعتقد إلى زهد رجل الفن العربى المسلم ، وعزوفه عن تخليد أعماله ، وليست لدينا كتابات ممهورة باسم صاحبها سوى كتابات فريدة حملت اسم « مبارك المكى » (٢٤٣ هـ) .

وتكاد مصر تختص من بين أقطار العالم الإسلامى بهذا النوع من الكتابات التذكارية ، فقد شاع فيها وجوده وبلغ غاية من الكمال تبعث على الاعتقاد بأنه كانت لهذا الخط فى مصر مدرسة مارست تجويده ووضعت له أصولا — وفى الحق أن الحسن البادى على كتابات هذا القرن بوجه عام ليس وليد المصادفة ، لأن الخط صناعة وكل صناعة ترقى بالمعالجة وكثرة المران ، ولا يبعد أن تكون هذه المدرسة الخطية المصرية قد عنيت بتجويد الكتابات التذكارية أكثر مما عنيت بأنواع الكتابات الأخرى ، وكانت مصر فى كثير من الأوقات مركزاً من مراكز تجويد الخط ، يذكرها ابن خلدون بهذا المعنى فى المقدمة ، وقد تكون المهارة اليدوية التى عرف بها قبط مصر فى مضمار الفنون قد ساعدت على ازدهار هذه الصناعة الخطية ، وهذه الصناعة تحتاج بطبيعتها إلى حذق لفن النقش لم يكن للعرب إليه من سبيل — ذلك أن هذا النوع التذكارى من الكتابة يحتاج فى إنفاذه إلى مهارة يدوية خاصة لم تكن لتتوفر لعربى مهما جاد خطه ، نستطيع أن ندرك ذلك إذا عرفنا أن العرب قوم كانوا يجهلون الفنون أول الأمر ، وقصورهم ظاهر فى مجال الفنون اليدوية ، ولا يعنى هذا أنهم بقوا على ذلك — فقد ظهر منهم بلاشك من اشتغل بالفنون اليدوية فأجاد — لأن الفنون ممارسة وحذق يحصل عليه بالمران .

نقش مورخ ٢١٣ هـ (١)

هذا النقش (شكل ١٦) معيار صادق لما وصل إليه الخط الكوفى التذكارى فى مصر فى الحلقتين الأولين من القرن الثالث الهجرى ، وأبرز مافيه من خصائص هذا العصر الزخرفية مايلى :

١ — الزخرفة المعروفة باسم « نصف البالمت » وتظهر فى أعلى الحروف القائمة فى الألف وقائم الباء واللام واللام ألف على شكل وريقات نباتية — اللوحة [١٠] حروف ١ ، ٢ ، ١٢ ، ١٧ .

٢ — الزخرفة التماثلية الناشئة عن تجاور حرفى الألف واللام المزخرفتين بوريقات نباتية على شكل « البالمت » اللوحة [١٠] حرف ١٢ فى كلمة «الله» .

٣ — التفطيح ، وهو تعريض رؤوس الحروف الطالعة (رأس الألف) ورؤوس الأجزاء القائمة من الباء وأخواتها والسين وأختها واللام ـ اللوحة [١٠] حروف ١ ، ٢ ، ٦ ، ١٢ ، ١٤ ، ١٥ .

٤ — الجمع بين زخرفتى التوريق والتفطيح فى حرف اللام — اللوحة [١٠] حرف ١٢ .



شكل (١٦) — نقش مؤرخ ٢١٣ هـ رقم ٣٠٠٣ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

٥ — التقويس الواقع بين لامى لفظ الجلالة — اللوحة [١٠] — حرف ١٢ فى كلمة « الله » .

ومن الناحية الكتابية البحت تبدو فى هذا النقش الخصائص الآتية :

١ — عقف أسفل الألف إلى يمنة على زاوية قائمة ، عقفاً ينتهى بتفطيح أو توريق — اللوحة [١٠] حرف ١ .

٢ — انتهاء الألف واللام المتجاورتين بتفطيح مسنن، وكذلك قائم الباء المبتدأة ، ونهاية الياء المختتمة ، وشكلة الدال، وأسنان السين ، وقائم الطاء ، وقائم اللام ، وقائما اللام ألف — اللوحة [١٠] حروف ١ ، ٢ ، ٤ ، ٦ ، ٨ ، ١٢ ، ١٧ .

٣ — تفطيح جبهة الجيم وبداية الهاء المبتدأة ، وتوريق بداية الهاء أحياناً — اللوحة [١٠] حرفا ٣ ، ١٥ .

---

(١) رقم ٣٠٠٣ فى سجلات شواهد القبور — متحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

٤ — تشابه الراء والنون وانتهاء كل منهما بتقويس معرض محرف ، وكذلك الواو — اللوحة [١٠] حروف ٥ ، ١٤ ، ١٦ .

٥ — تساوى أسنان السين وتحلية ما بينها بالأقواس — [اللوحة] حرف ٦ .

٦ — عدم تساوى فتحة البياض فى حرفى الصاد والطاء (وحقها أن تكون متساوية فيهما) ، [اللوحة] حرفا ٧ ، ٨ .

٧ — ثنى قائم الطاء وتحلية نهايته العلوية بالتوريق أو التفطيح — [اللوحة] حرف ٨ .

٨ — العين المتوسطة والمنتهية كلاهما مفتح القمة — [اللوحة] حرف ٩ .

لوحة [١٠] أبجدية مستخلصة من النقش المؤرخ ٢١٣ هـ — رقم ٣٠٠٣ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

٩ — شبه الدال بالكاف — [اللوحة] حرفا ٤ ، ١١ .

١٠ — تزوية الهاء — [اللوحة] حرف ١٥ ، ومعالجة بدايتها معالجة زخرفية .

وتشهد بدايات القرن الثالث الهجرى أول علامات التقدم فى صناعة النقوش ، ومهدت بذلك لعصر التجويد الأعظم الذى وقع فى الحلقات الوسطى من هذا القرن ، ومن تلك العلامات : حسن الرصف وجريان النقش على خطة هندسية موضوعة ، وشدة تقويم السطور ، ومط الحروف بما لا يذهب بكمال تناسبها ، وشيوع استخدام الزخارف النباتية الورقية فى تحلية أطراف الحروف .

للتحليل الأبجدى : انظر اللوحة [١٠] .

* * *

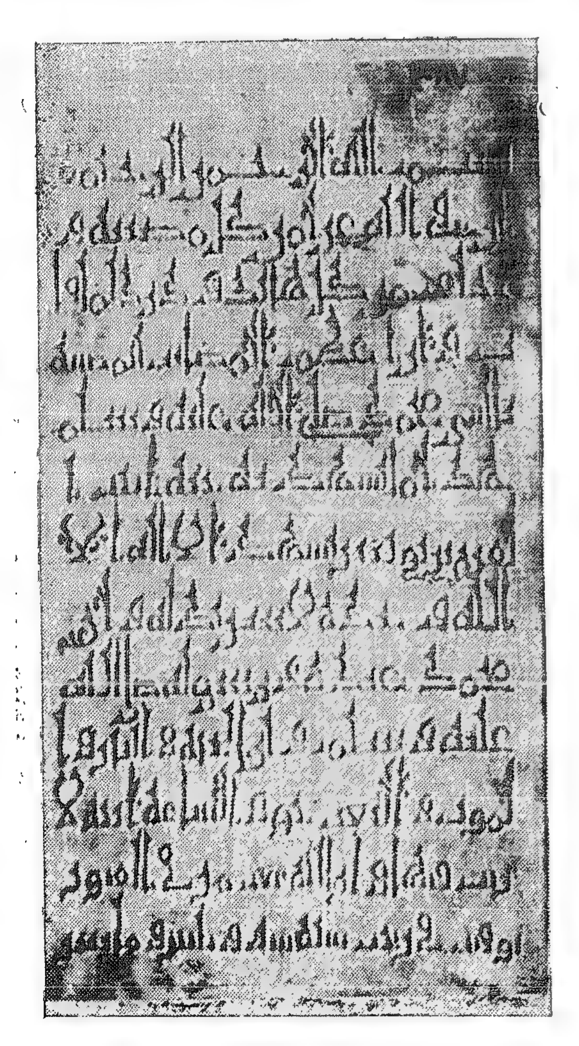
نقش مؤرخ ٢٣٦ هـ (١)

يقع هذا النقش (شكل ١٧) — [لوحة ١١] فى خلافة المتوكل العباسى ، وهو خطوة تقدمية تالية لنقش ٢١٣ هـ سالف الذكر نحو عصر التجويد الأعظم الذى يغطى الحلقات الوسطى من القرن الثالث الهجرى .

وهو يتصف بجودة الخط النسبية ، وبالجريان على خطة هندسية ، قومت فيها السطور ، وسوى ما بينها ، وروعى فيها التناسب بين الحروف — ولا غرابة إذا اعتبر هذا النقش بداية لمرحلة عصر التجويد .

ويمتاز النقش الذى نعالجه بالوضوح ، والملاحة ، ودقة القطع فى الحجر ، والزخرفة النباتية الورقية التى تبدو فى الألفات واللامات المتجاورة ، وطوالعه محلاة فى أعلاها بطريقة التفطيح وطريقة التوريق بقدر سواء .

ومن أبرز زخارفه ومزاياه :



شكل (١٧) نقش مؤرخ ٢٣٦ هـ — رقم ٣٠٨٧ فى سجلات المتحف الإسلامى

١ — الزخرفة النباتية الورقية فى القوائم ، وجمال هـذه الزخرفة فى الألفات واللامات المتجاورة [اللوحة ١١] حرف ١ ، وحرف ١٦ .

٢ — التفطيح البادى فى قوائم الباء وأخواتها ، وجبهة الجيم ، وشكلة الدال ، وبداية الراء ، وأسنان السين ، وقائم الطاء ، وشكلة الكاف وهامة اللام ، وبداية النون والهاء .

٣ — الليونة التى تبدو فى معالجة العين المبتدأة [اللوحة] حرف ٩ .

٤ — جريان الهاء على القاعدة المقررة فى الخط اليابس .

٥ — وتبدو « الزخرفة القصية » فى عراقة السين والنون [اللوحة] حرفا ٦ ، ١٤ .

٦ — ابتداع أنواع جديدة من حرف « اللام ألف » ، منها ما يشبه زخرفة الأرابسك — [اللوحة] حرف ١٧ .

٧ — تحلية رجع الياء بالزخرفة الورقية النباتيـة ونوع من الزخرفة الرمحية [اللوحة] حرف ١٨ .

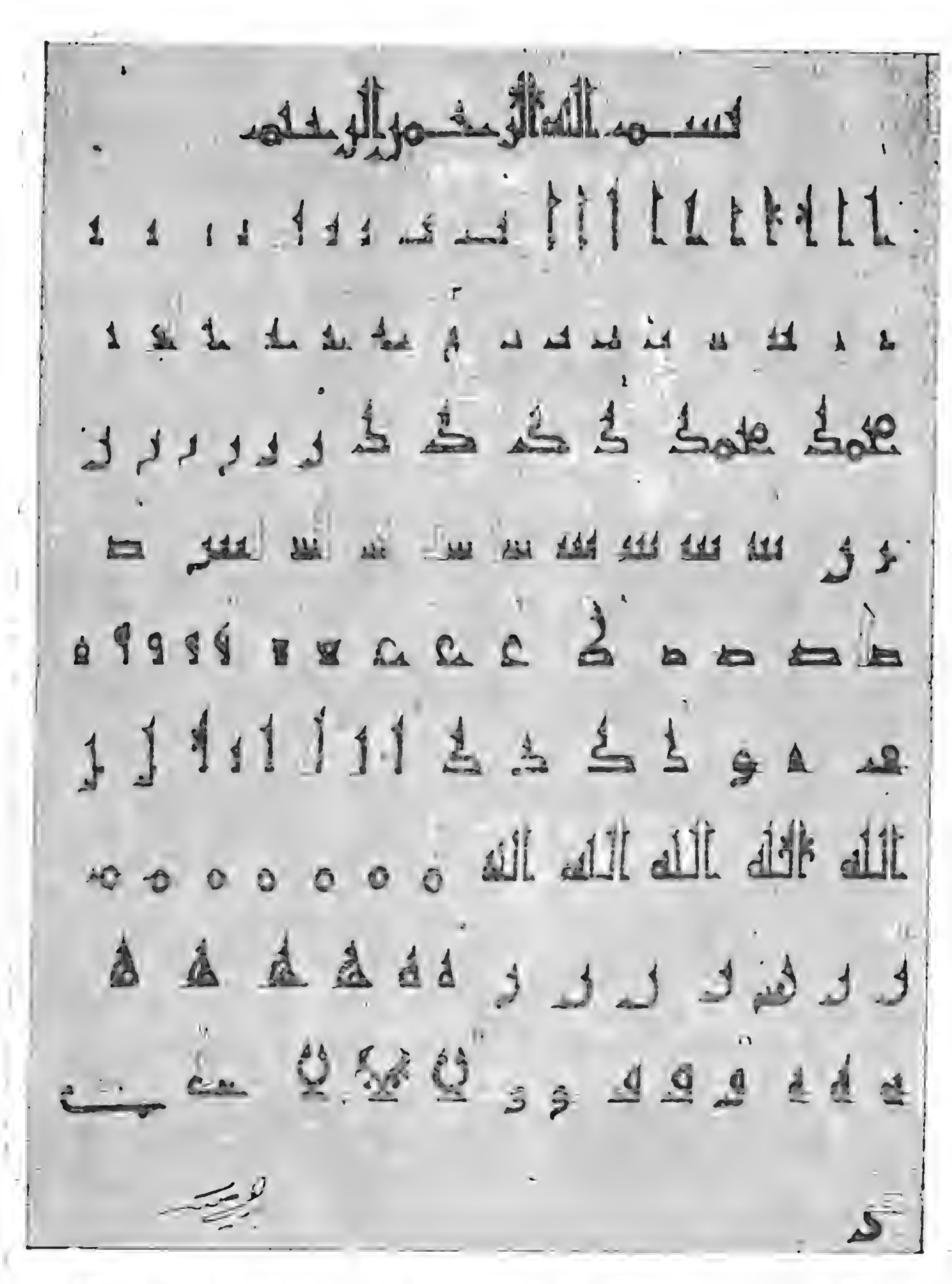
٨ — ويسترعى النظر جمال مجموعة لفظ الجلالة « الله » فى هذا النقش (اللوحة) سطر ٨ .

واختفت فى هذا النقش الظاهرة النبطية التى جعلت العين المتوسطة والمنتهية فى نقش ٢١٣ هـ مفتوحة القمة .

وبقيت فى هـذا النقش من الآثار النبطية علامة واحدة هى سقوط الألف المختتمة عن مستوى التسطيح .

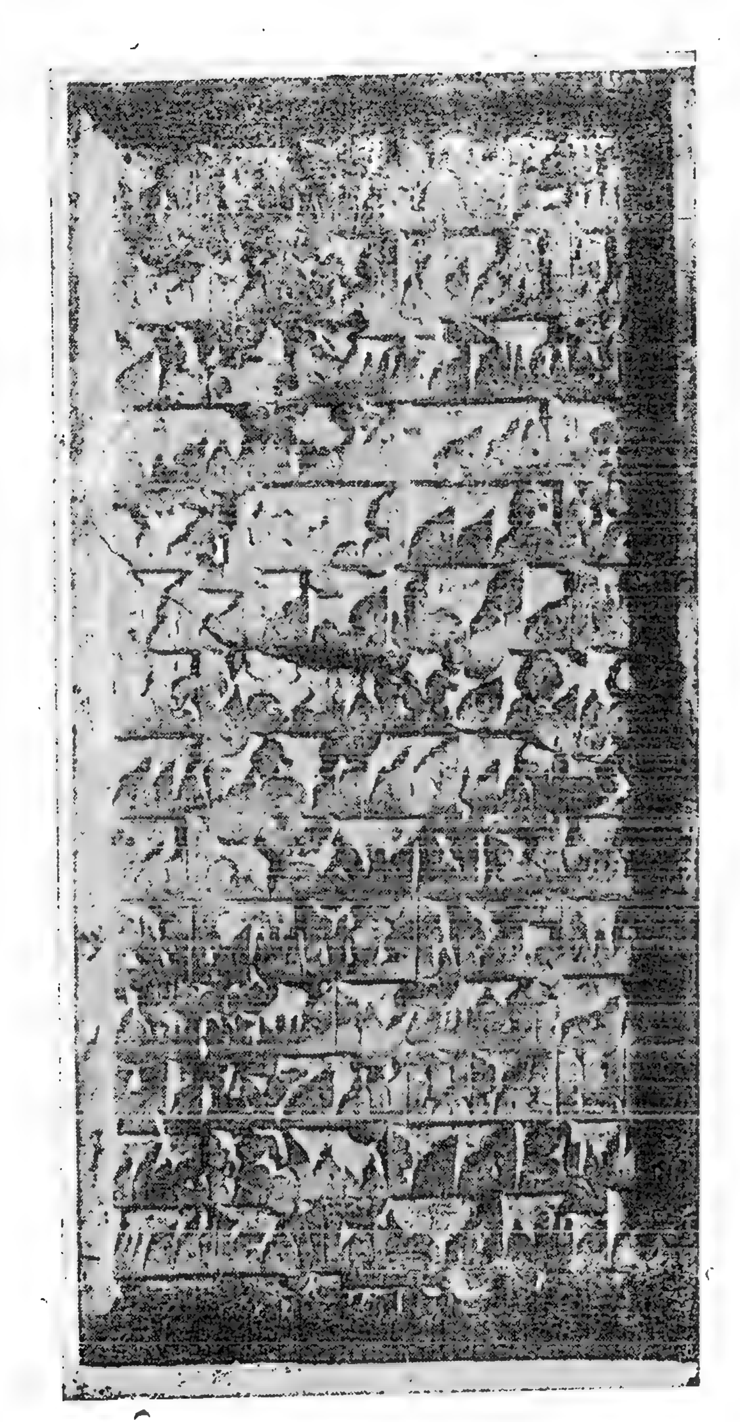
للتحليل الأبجدى : أنظر [اللوحة ١١] .

(١) رقم ٣٠٨٧ فى سجلات الشواهد ، متحف الفن الإسلامى بالقاهرة .



لوحة [١١] أبجدية مستخلصة من النقش المؤرخ ٢٣١ هـ ، رقم ٢٠٨٧ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

نقش مؤرخ ٢٤٣ هـ [1]



شكل (١٨) نقش مؤرخ ٢٤٣ هـ — رقم ٤٢٨٨ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

هذا النقش (شكل ١٨) أحد النقوش المعروفة من عصر المتوكل العباسى ، عثر عليه فى مقابر السيدة نفيسة بالقاهرة ، منقور فى الرخام بطريقة الحفر البارز ، وهو - على الرغم من الجهد الذى تكلفه الصانع فى إنجازه والمحاولات الزخرفية التى جمله بها قد جاء بنتائج فنية لا تبعث على الارتياح .

ذلك لأن الكتابة تفقد شرطاً أساسياً من شروط الكتابة الكوفية الجيدة ، هو شرط « النسبة الفاضلة » التى يكون فيها عرض الألف بالنسبة إلى طولها بنسبة ١:٧ أو ١:٨ ، أو ما يقرب منهما .

وقد ترتب على انعدام النسبة الفاضلة فيه :

(١) قصر الحروف الطالعة وغلظها .

(٢) انضغاط الكلمات والحروف فى مساحة قليلة من سطح الحجر ، وكان خليقاً بمثل هذا النص أن ينفذ على لوح من الرخام أكبر مساحة حتى لا يبدو مزدحماً هكذا بكلماته وحروفه وزخارفه .

ومما زاد من قبح حروفه طغيان الزخرفة على صلب الحروف وأكلها منها بحيث بدت أكثر فقداناً للنسبة .

ومن زخارفه الكثيرة :

(١) الزخرفة النباتية الورقية والفصية التى استخدمت بإفراط .

---

(١) رقم ٤٢٨٨ فى سجلات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

(٢) تضفير حرفى الألف واللام فى لفظ الجلالة — [اللوحة ١١] البسملة ، سطر ١ .

(٣) الزخرفة التماثلية الناشئة عن تجاور الألف واللام المزخرفتين فى قمتهما بالأوراق النباتية فى كلة « الرحمن » وكلة « الرحيم » — [اللوحة ١٢] سطر ١ .

(٤) استخدام الزخرفة النباتية والفصية فى أعلى القوائم ، وانبعاثها من الأجزاء المائلة من حرف الجيم والحاء [اللوحة ١٢] حروف ١ ، ٣ ، ١٢ .

(٥) تحلية نهاية الباء وإخوانها بالفصوص النباتية (حرف ٢) .

(٦) تحلية شكله الدال وشكلة الكاف بالورقات والفصوص النباتية — [اللوحة] (حرفا ٤ ، ١١) وكذلك عراقة السين (حرف ٦) وانبساط السين المبتدأة (حرف ٩) وقائم الطاء (حرف ٨) وشكلة الكاف (حرف ١١) وقائم اللام (حرف ١٢) وعراقة النون (حرف ١٤) . وعراقة الواو (حرف ١٦) ورجع الياء (حرف ١٨) .

(٧) ومن الزخارف المستخدمة زخرفة « البالمت » وتبدو فى المواضع التى يجتمع فيها حرفا الألف واللام ، وزخرفة الوريدة « الروزيت » (شكل ١٨) سطر ٧ فوق حرف التاء .

(٨) وتبدو العين المتوسطة أحياناً على شكل زهرة اللوتس (حرف ٦) .

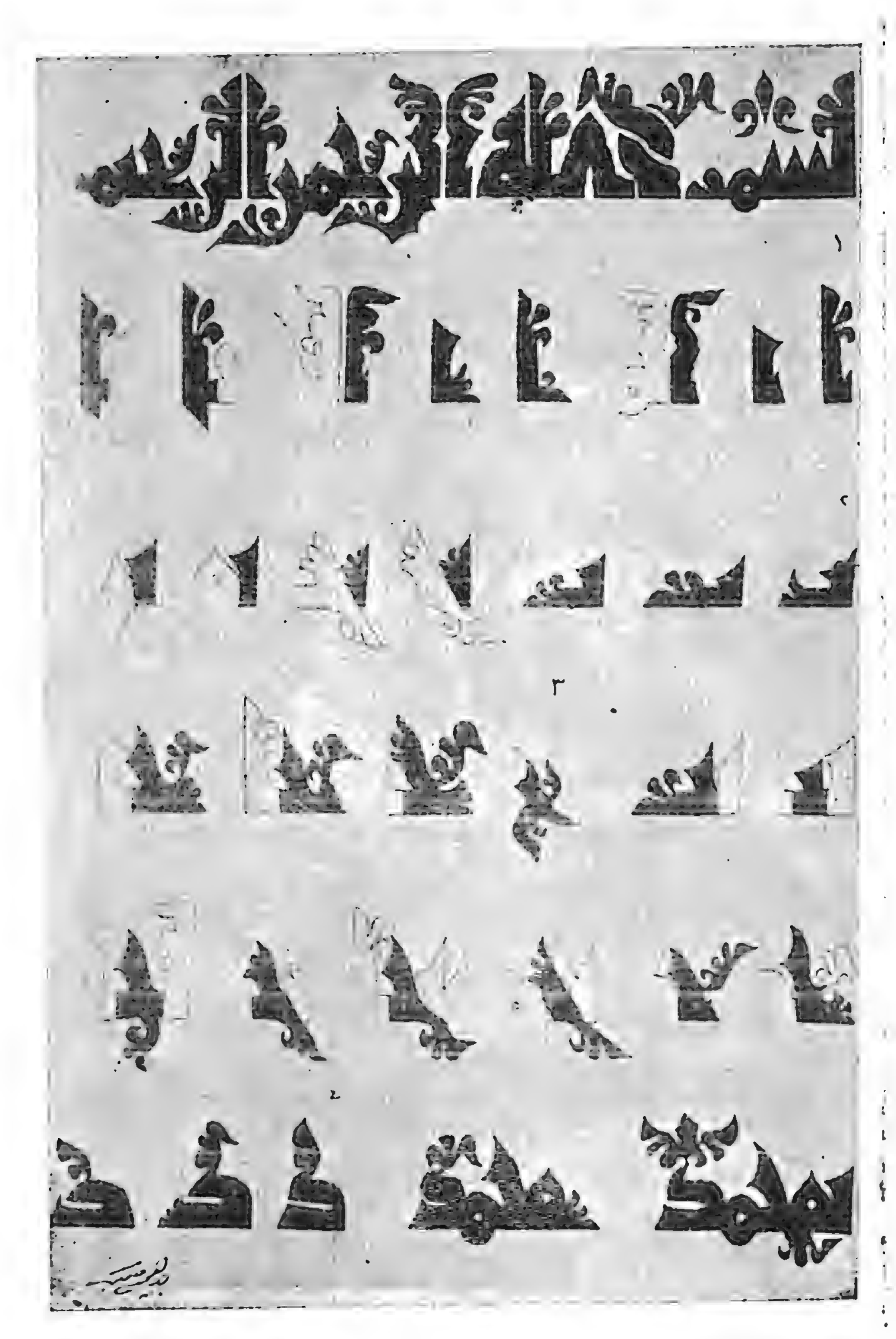
(٩) السين المنشارية الشكل (حرف ٦) .

وفى هذا النقش يطغى العنصر الزخرفى على العنصر الكتابى، حتى لقد بدت الحروف أقزاماً قميئة محبوسة فى مساحات ضيقة لا تمكنها من اتخاذ أبعادها ، بالانطلاق الذى يكسبها الحركة ، والجمال الذى يترتب عليها ، وكان انعدام النسبة الفاضلة سبباً أول فى قبح الحروف وقبح النص بأكمله ، وليس يغنى هذا النقش أن يكون زخرفياً على النحو الذى هو عليه ، بقدر ما كان يغنيه وضوح العنصر الكتابى وجريانه على قواعد الخط الكوفى المحرر الجارى على النسبة .

للتحليل الأبجدى : انظر اللوحة [١٢] .



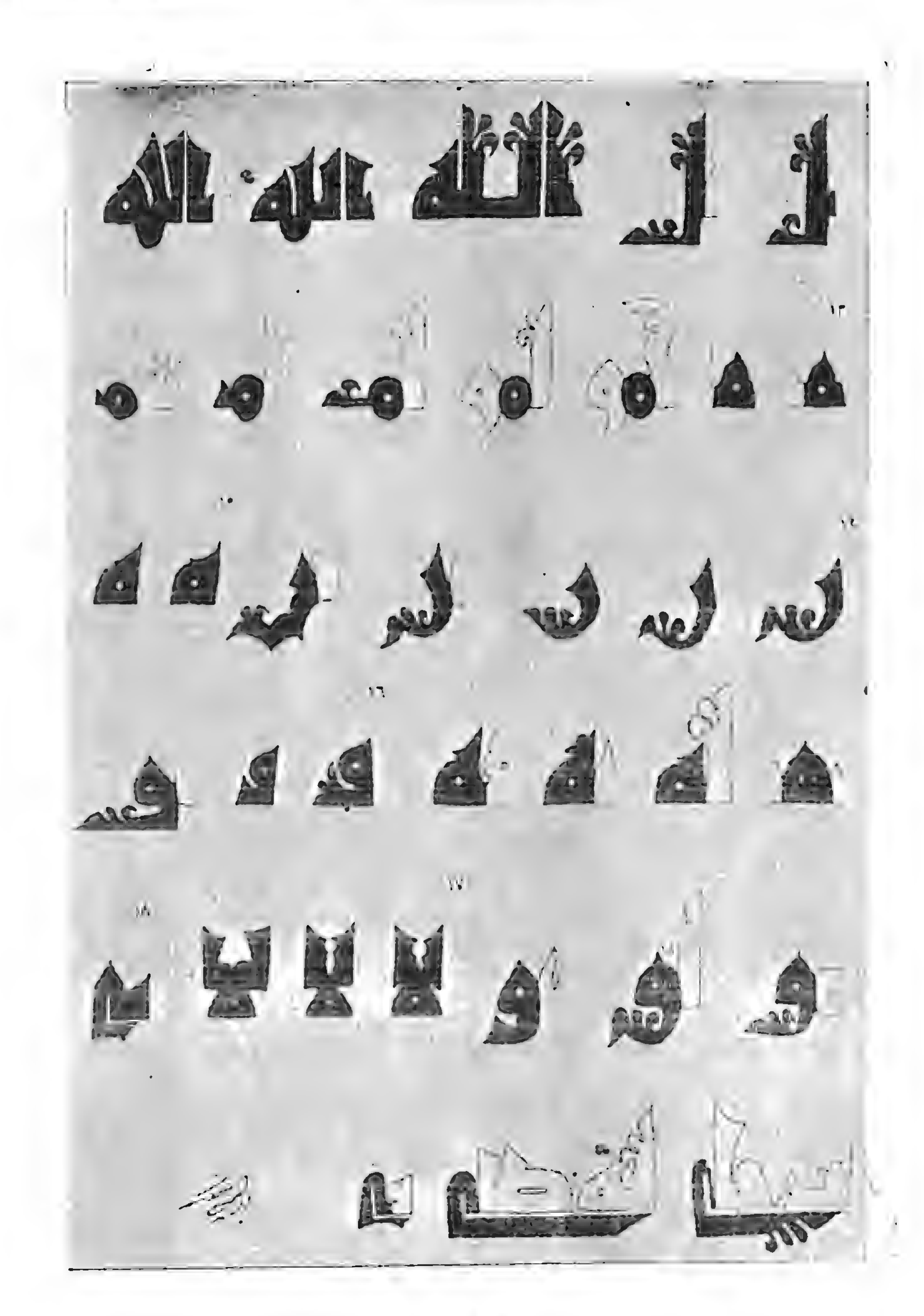
(شكل ١٨ ـ ا) النقش السابق منقول بطريقة « الاستامباج » للوضوح



لوحة [١٠٢] أبجدية مستخلصة من النقش المؤرخ ٢٤٣ هـ سالف الذكر



تابع اللوحة [١٢]



تابع اللوحة [١٢]

نقوش مبارك المكى المؤرخة ٢٤٣ هـ[(١)]

هذه النقوش تحمل إسم «المكى» أو «مبارك المكى» وهى تكادأن تكون النقوش الوحيدة التى عرف صانعها ، ومن مقارنة هذه النقوش الثلاثة بالكتابات الأخرى المعاصرة لها فى مصر ، يظهر لأول وهلة اختلاف بين فى روح الكتابة وأسلوبها الزخرفى .

ويغلب على كتابات المكى ، ميل شديد إلى تسوية ما بين السطور ، وترفيع الحروف ، وتمطيطها ، وتحريف أطرافها ، والافتنان فى زخرفة نهاياتها بالتوريق ، كما تبدو فيها محاولات عدة لإبداع طرز متنوعة لحرف (اللام ألف) ، وعراقات بعض الحروف كالصاد والنون المنتهية مجموعة ؛ ويسترعى النظر فى النقش رقم ٩٨٢٠ (شكل ١٩) إبداع ظاهر فى إنفاذ حرف العين المتوسطة والمتطرفة على السواء ، فهى فى كلتا الحالتين أشبه شىء بكأس الزهرة ، ويستلفت النظر رجع الياء فى السطو الثانى والسطر الثالث والسطر الرابع ، رجعاً يوازى مستوى التسطيح ، ويدور تحت العراقات ويستمر فى استمداده يمنة حتى بداية السطور ، كما يسترعى النظر فى النقش رقم ٣٩٠٤ (شكل ٢٠) بروز الكتابة وتمريضها نوعاً ما ، وزخرفتها بشكل أدى إلى اختلاط العناصر الزخرفية بالعناصر الكتابية اختلاطاً تتعذر معه القراءة على كثيرين ، وهذا النقش يعتبر عند البعض من أجمل المنتجات الكتابية المعروفة — ولكننا لا نوافقهم على ذلك ، لأن حروف المكى لا تجرى كثيراً على قواعد الخط التذكارى ، وأغلب الظن أنه كان مزخرفاً أكثر منه مجوداً للصناعة الخطية ، ذلك فضلا عن أن روح كتابته كما قدمنا تعتبر غريبة عن روح الكتابات المصرية المعاصرة .

للتحليل الأبجدى : [أنظر اللوحتين ١٣،١٢] .

على أن زخارف المكى الورقية تشبه بعض الشىء زخارف الكتابة فى جامع « نايين » ، وقد لاحظ ذلك وأفاض بعض الشىء فيه « فلورى » فى مقاله عن زخارف الجص فى جامع نايين[(٢)] (شكل ٢١) .

وقد حرص المكى على اتباع أسلوب زخرفى خاص به ، فنراه فى النقش المرقوم ٣٩٠٤ (شكل ٢٠) قد ابتدع عدداً لا يحصى من الزخارف التماثيلية ، وركبها فوق حرف الميم كما أخرجها من استمدادات بعض الحروف المتلقية ، وأفتن فى ابتكار طائفة أخرى من حرف « اللام ألف » ، وجرى فى إنفاذ حرف العين المتوسطة على طريقة تشبه طريقته فى النقشين الآخرين — وفى السطر السابع من هذا النقش ياء راجعة يربو رجعها على أكثر من نصف السطر .

على أن انفراد المكى بأسلوب كتابى يخالف الأساليب المحلية ويشابه الأساليب العباسية فى جامع نايين كما يقرر الأستاذ فلورى فى مقاله سالف الذكر ، يدعونا إلى الاعتقاد بأنه شخص وفد على مصر واشتغل فيها بصناعة الكتابة والنقش تحت تأثير الأساليب العباسية ، ولهذا خالفت أساليبه أساليب الكتابة المصرية ذات الطابع المحلى الخاص .

---

(١) أرقام ٩٨٢٠ و١٢٧١ و٣٩٠٤ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

(٢) أنظر : S. Flurg : Le décor de la mosquée de Nayin, Syria, II, pp. 230-34.

تناول فلورى زخارف جامع نايين ، وحاول فيما كتب تاريخ زخارف الجص بالجامع المذكور بطريقة مقارنة الكتابات غير المؤرخة هناك بكتابات المكى المؤرخة ٢٤٣ هـ ، واهتدى إلى كثير من أوجه الشبه بين زخارف كتابات الجامع وزخارف كتابات المكى .



شكل (١٩) نقش مبارك المكى المؤرخ ٢٤٣ هـ ، رقم ٩٨٢٠
فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

وقد ساعدتنا هذه المقارنة الأسلوبية على الجزم بانفراد الـكتابة المصرية فى العصر العباسى بخصائص محلية لا تشاركها فيها بقية كتابات العصر خارج مصر ، وعلى الاعتقاد بأن الـكتابات الـكوفية التذكارية لقيت فى مصر تطوراً خاصاً بها ، وعلى هذا يجوز القول بأن مصر كانت تنافس العراق فى تجويد هذا النوع من الـكتابات فى عصر «المتوكل» ومابعده ، إذ كان لها أسلوبها الخاص الذى لم يتأثر بالأساليب العباسية التى انتشرت من العراق شرقاً إلى إيران فى النصف الأول من القرن الثالث الهجرى ، وإلى الحجاز جنوباً حتى انتهت إلى مكة موطن هذا المـكى فيما يظن ، وقد ثبت لنا أن عصر كل من الموفق والمتوكل والمنتصر والمستعين كان عصر تجويد ظاهر فى الـكتابات المصرية التذكارية .

بقى علينا الآن أن نتعرف أين صنع المكى شواهده ، فلقد ظن أن هذه الشواهد مستجلبة من مكة ، كما افترض أن هذا المكى هاجر إلى مصر واستقر بها وأنتج فيها فنه الخاص .

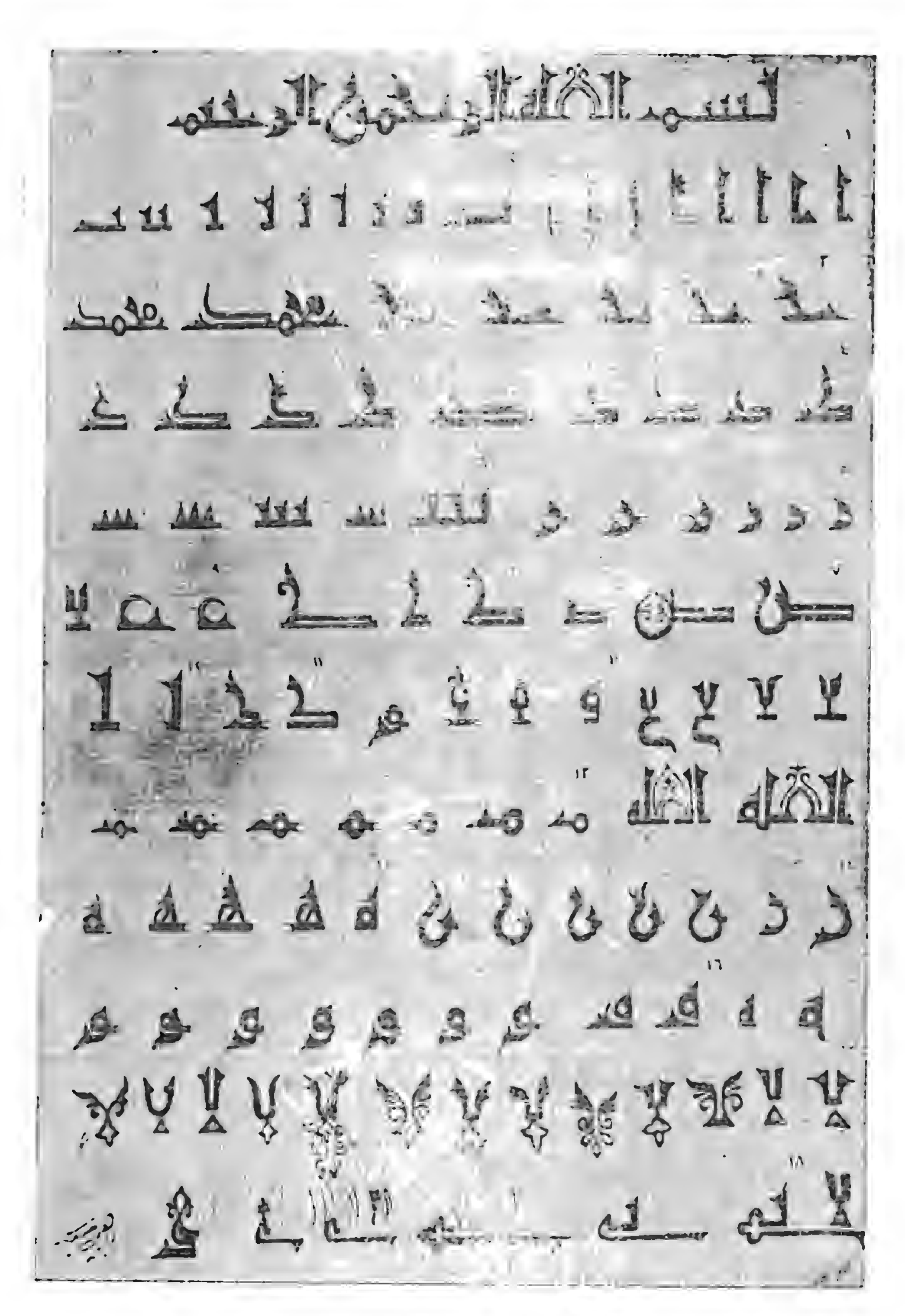
على أننا نستطيع أن نذهب إلى أن هذا المكى لا بد أن يكون قد كتب فى مصر بخط الحجاز ، وأن كتابته كانت من الطرافة بحيث اعتبرت بالنسبة للـكتابات المصرية المعاصرة شيئاً فذاً ، على الرغم من أنها تعتبر من الوجهة الـكتابية البحت أقل مراعاة للأصول الـكتابية من معاصراتها فى مصر[١] .

ويـكفى أن نقارن كتابة المـكى رقم ٩٨٢٠ (شكل ١٩) بكتابة حجازية عثر عليها المرحوم حسن الهوارى فى رحلته إلى الحجاز لم تنتشر قبل الآن (شكل ٢٢)[٢] ، لنخلص إلى نتيجة عظيمة القيمة تثبت أن هذا المـكى كان يكتب فى مصر بأساليب الحجاز العباسية ، وأن كتابته هذه منقطعة الصلة بالـكتابات المصرية المحلية — ومن ثم نستطيع أن نجزم بأن الـكتابات المصرية تطورت فى مصر بمنأى عن الأساليب العباسية التى شاعت فى غيرها من أقطار العالم الإسلامى .

---

(١) وقد حاول المكى على مايظهر محاكاة الـكتابة المصرية المعاصرة ، فلم يصب فى محاولته توفيقاً كبيراً — أنظر الشاهد رقم ٨٦٠٨ ، المجلد الثانى من شواهد القبور — اللوحة ٢٧ .

(٢) وهى موجودة الآن ضمن صور مجموعة الشواهد الحجازية التى جمعها الهوارى والمحفوظة بمكتبة متحف الفن الإسلامى فى مصر .



لوحة [١٣] تحليل أبجدى لنقش مبارك المكى المؤرخ ٢٤٣هـ ، رقم ٩٨٢٠
فى سجلات المتحف الإسلامى



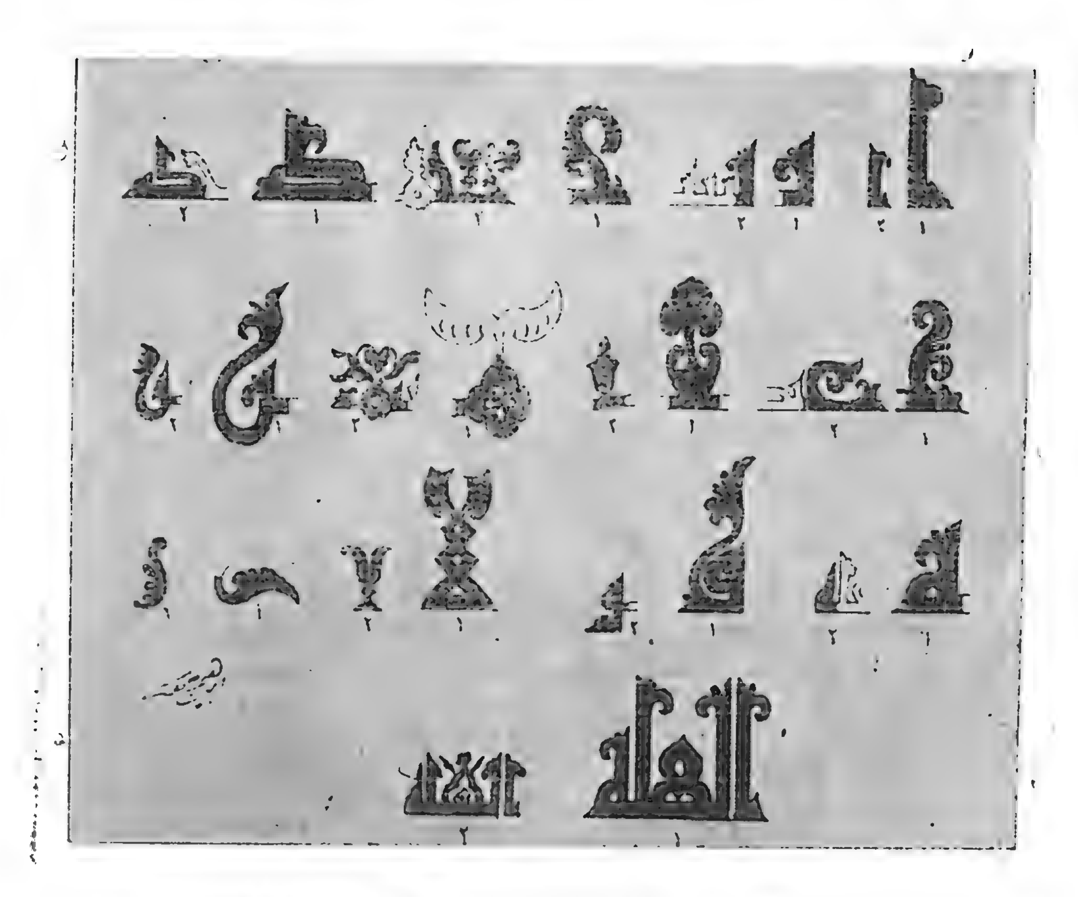
شكل (٢٠) نقش مبارك المكى المؤرخ ٢٤٣ هـ
رقم ٣٩٠٤ فى سجلات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة



النقش السابق منقولا بطريقة « الاستامپاچ » للوضوح



لوحة [١٤] تحليل أبجدى لنقش مبارك المكى المؤرخ ٢٤٣ هـ
رقم ٣٩٠٤ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة



شكل (٢١) زخارف نقوش جامع « نايين » [رقم ١] زخارف نقوش مبارك المكى [رقم ٢]



شكل (٢٢) نقش عثر عليه فى الحجاز ، كبير الشبه بنقوش مبارك المكى المؤرخة ٢٤٣ هـ .

نقش مؤرخ ٢٤٦ (١)

(١) مادته : رخام (٢) جهة وروده : مقابر عين الصيرة (٣) أبعاده : ٥٩ X ٧٨ سم٢ (٤) ذكره السابق : شواهد القبور ، المجلد الثانى ص ٨٦ .

هذا نقش من عصر المتوكل ، كتابته بارزة معرضة ، من النوع الغليظ القصير (شكل ٢٣) ، يميزها نزوع إلى تحلية أطراف الحروف بزخارف فصية ، ويظهر أن صانع هذا النقش كان يعمل تحت تأثير المكى (٢) إلا أنه لم يلق فى محاولاته توفيقاً كبيراً ، ومما يعيب هذا النقش رغبة صانعه فى الجمع بين غلظ الحروف وزخرفتها بنوع من الزخارف الورقية الفصية ، فقد جاء ذلك بأقبح النتائج من الوجهة الفنية ؛ ولو أن هذه الكتابة أدركها التمطيط وزال عنها شىء من ذلك الغلظ الذى تتسم به حروفها ، لقربت بعض الشىء من كتابات المكى التى أهم صفاتها النحافة والرشاقة .



شكل (٢٣) نقش مؤرخ ٢٤٦ هـ — رقم ٣٩٠٣ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

(١) رقم ٣٩٠٣ بسجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

(٢) يتضح ذلك من مقارنته بنقوش المكى أرقام ٩٨٢٠ و١٢٧١ و ٣٩٠٤ و ٨٦٠٨ (سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة) .

ومن الحروف التى صادفت تجويداً ملحوظاً على يد صانع هذا النقش ، حرف الهاء وحرف اللام ألف وحرف الميم والياء الراجعة — ومجموعة اللام ألف عاية فى الاتزان والتنوع .

وهذه الكتابة فى قصرها وغلظها كبيرة الشبه بكتابات العصر الطولونى المنقورة فى الحجر بطريقة القطع الرأسى العميق.

للتحليل الأبجدى: [أنظر اللوحة رقم ١٥] ،



لوحة [١٥] تحليل أبجدى للنقش المؤرخ ٢٤٦ هـ سالف الذكر .

نقش مؤرخ ٢٤٨ هـ [١]

(١) مادته : (جوانب من الرخام) (٢) جهة وروده : مقابر عين الصيرة (٣) أبعاده : ٩٠ × ٥٥ سم .

كتابة معرضة قليلة البروز من خلافة المستعين العباسى (شكل ٢٤) ، تعتبر من أروع كتابات عصر التجويد وأكثرها اتزاناً وقوة ، بلغت قوة الزخارف الغصنية التى شاهدناها قبل الآن فى النقش المؤرخ ٢٤٦هـ سالف الذكر درجة من الإتقان ليس بعدها زيادة لمستزيد .









شكل (٢٤) نقش مؤرخ ٢٤٨ هـ ، جوانب تركية قبر ، رقم ٧١٣٨
فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

(١) رقم ٧١٣٨ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

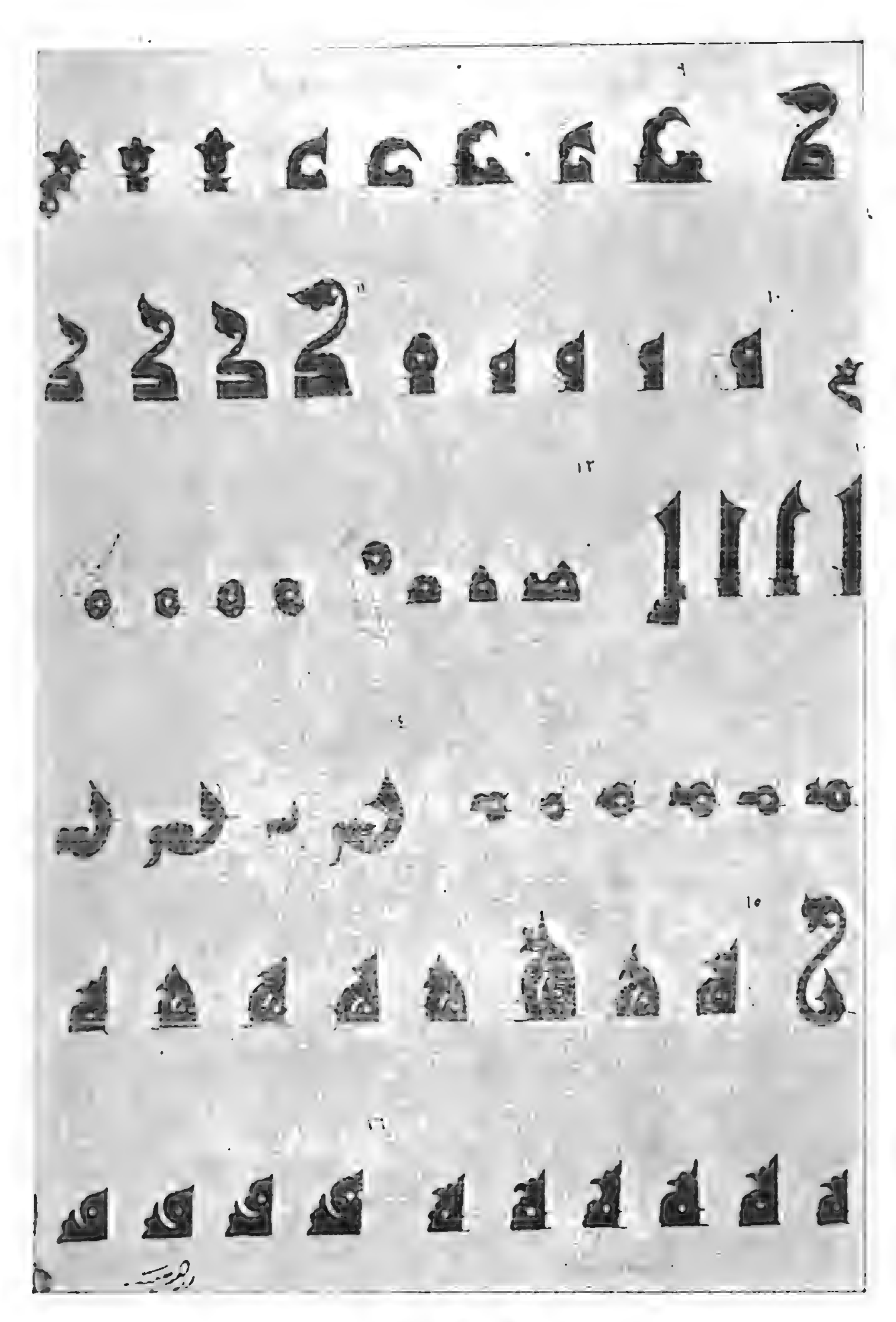
وتقف هذه الكتابة بين كتابات العصر وقفة المتفرد بأحسن ما فى العصر من مزايا التجويد والإتقان ، سواء ذلك فى الفن الكتابى البحت وفى فن الزخرف ، وأظهر ما فيها من المظاهر الفنية الكتابية ثقل الحروف وتناسبها وحسن رصفها وجريانها على أصول ثابتة واختلاط بعض عناصرها الكتابية بالزخارف اختلاطاً يتعذر معه فصل العنصر الزخرفى عن العنصر الكتابى ، كما يبدو ذلك فى حرف الحاء فى كلمتى (الرحمن والرحيم) وحرف الحاء المتوسطة فى كلمة (محمد) ، وفى حرف العين المبتدأة ، والنون المفردة — وأخص أنواع الزخارف الزخرفة الفصية ، وتوجد منها فى هذا النقش طائفة متنوعة

الأشكال، تشهد ببراعة صانعها وقوة ابتداعه ، وتكاد تكون هذه الزخارف الفصية اشتقاقاً من زخرفة « البالمت » حل بها صانع النقش مشكلة الفراغ الذى يعلو حرفى السين والميم فى كلمة بسم فى أول النقش، إلا أن مقدرة ذلك الفنان على الاشتقاق كانت عظيمة ، ساعده على ذلك خيال خصب ويد طليقة مطواعة ، وأغلب ما تبدو هذه الزخارف الفصية فى نهايات الحروف المضطجعة ، كالحاء المتوسطة ، وقائم الطاء ، وشكله الكاف ، كما تبدو فى رأس العين المبتدأة ، وفى عراقات الصاد والنون والواو وطرف اللام ونهاية الياء الراجعة .

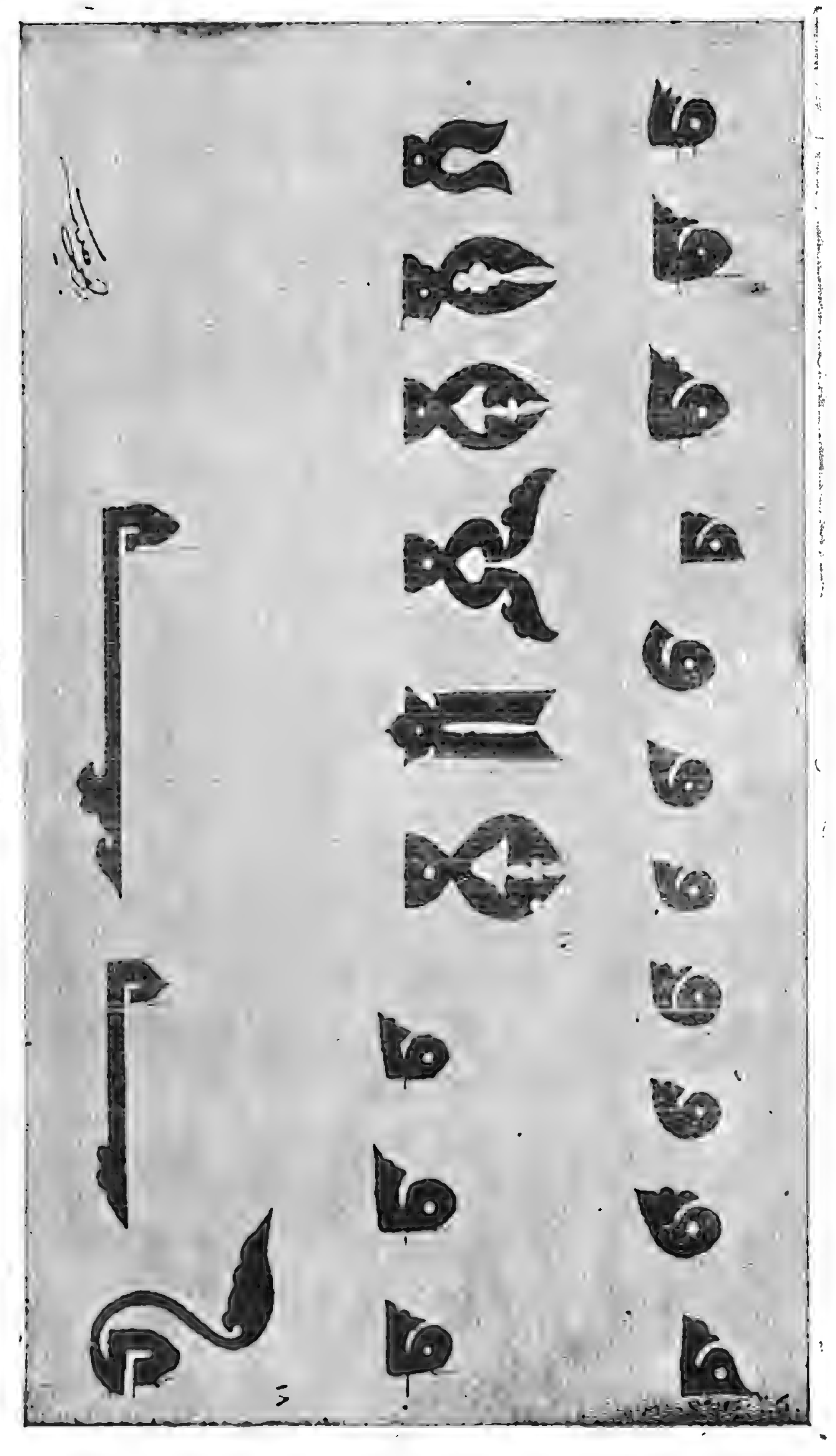
للتحليل الأبجدى : [أنظر اللوحة رقم ١٦] .



لوحة [١٦] تحليل أبجدى للنقش رقم ٧١٣٨ سالف الذكر



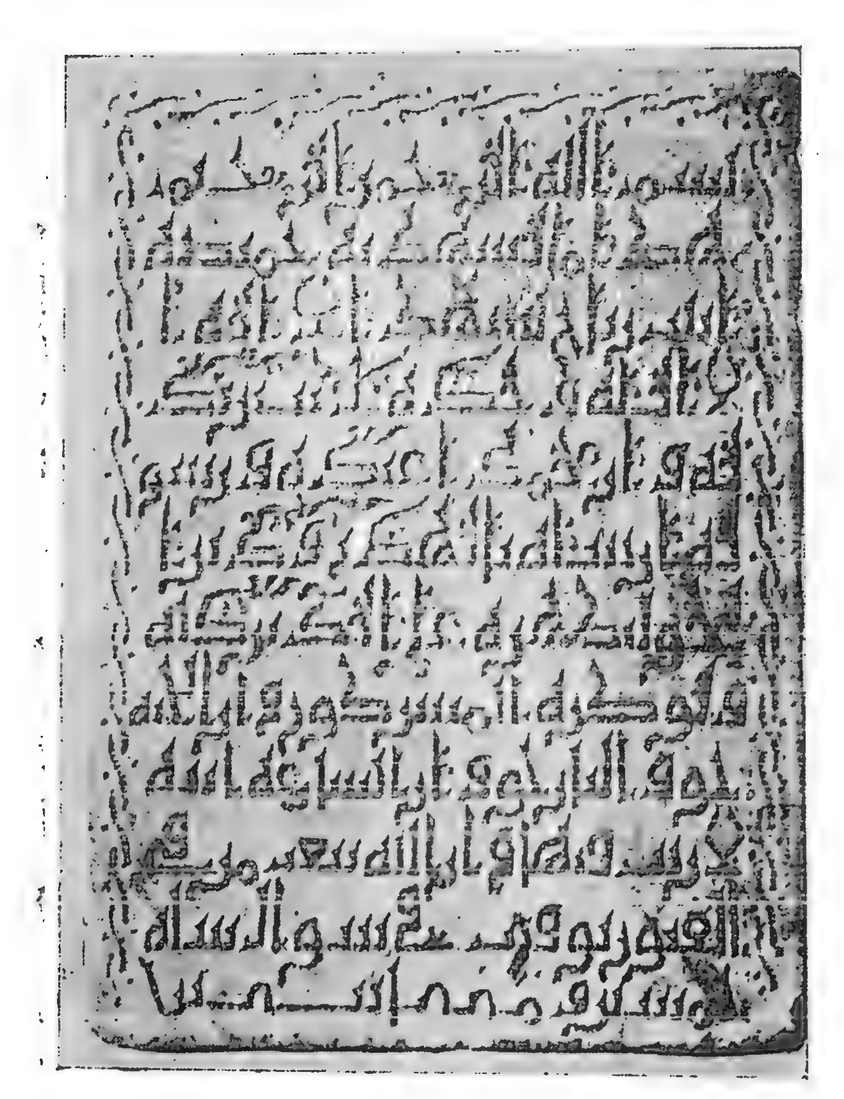
تابع اللوحة [١٦]



تابع اللوحة [١٦]

نقش مؤرخ ٢٥٠ هـ [1]

(١) مادته : رخام .
(٢) جهة وروده : (غير معروفة) .
(٣) أبعاده : ٤٤ × ٥٦ سم٢ .
(٤) نصه : المجلد الثانى من شواهد القبور ص ١٧٦ .



شكل (٢٥) نقش مؤرخ ٢٥٠ هـ ، رقم ٨٨٣٥ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

كتابة هذا النقش من النوع الغائر (شكل ٢٥)، يقع فى نهاية خلافة المستعين العباسى، وهو لذلك يأتى فى آخر العصر الذى اصطلحنا على تسميته بعصر التجويد الأعظم، وهو رغم ما يبدو عليه فى مجموعة من ملاحة ، تفقد حروفه فى حالة الأفراد ذلك الحسن الذى كان يرجى لها ، وهى تختتم مرحلة من مراحل التجويد فى الكتابات التذكارية ليس لها فى تاريخ الفن الكتابى إلا القليل من النظائر ، ولولا ما يحمل النقش من تاريخ صريح لألحقه الباحث فى الفن الكتابى بالقرن الثانى ـ فليس به من مظاهر الجودة شىء يستلفت النظر .

وزخارف هذا النقش لا تخرج عما سبق أن اصطلحنا على تسميته عند الكلام على كتابات القرن الثانى ، بالتشجير، أو التوريق الذى يلحق الطوالع المتلازمة ، كالألف واللام فى لفظ الجلالة ، والألف واللام فى كلمتى الرحمن والرحيم ، وبعض الحروف المنضجعة كالحاء ورأس الدال وشكلة الكاف ، وحرف اللام ألف ، وعراقات الراء والنون والواو .

للتحليل الأبجدى : [اللوحة رقم ١٧] .

(١) رقم ٨٨٣٥ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

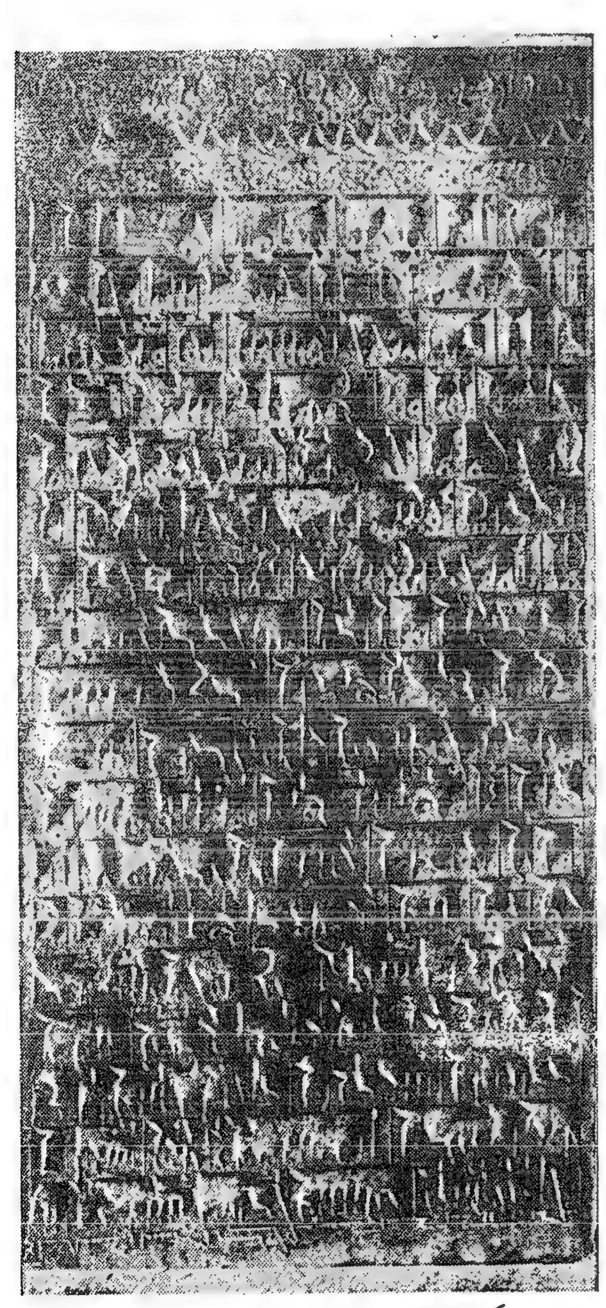


لوحة [١٧] تحليل أبجدي للنقش المؤرخ ٢٥٠ هـ ، رقم ٨٨٣٥
في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

نقش مؤرخ ٢٥١ هـ [1]

(١) مادته : رخام . (٢) جهة وروده : مقبرة أوسيم بمحافظة الجيزة .

(٣) أبعاده : ١٠١ × ١٨٩ سم٢ . (٤) المجلد الثانى من شواهد القبور ص ١٩٢ .



شكل (٢٦) نقش مؤرخ ٢٥١ هـ ، رقم ٣٣٧٧ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

كتابة هذا النقش (شكل ٢٦) إحدى الكتابات المقومة التى تتحلى بالبساطة وتتصف رغم ذلك بالقوة والجمال، وهى تحتفظ بكل مزايا عصر التجويد الذى مرت بنا أمثلة من كتاباته ، ولو أنها تبتعد عنه بعض الوقت ، لوقوعها فى خلافة المعتز، أى فى مرحلة انتقال غلب على كتاباتها التأخر النسبى .

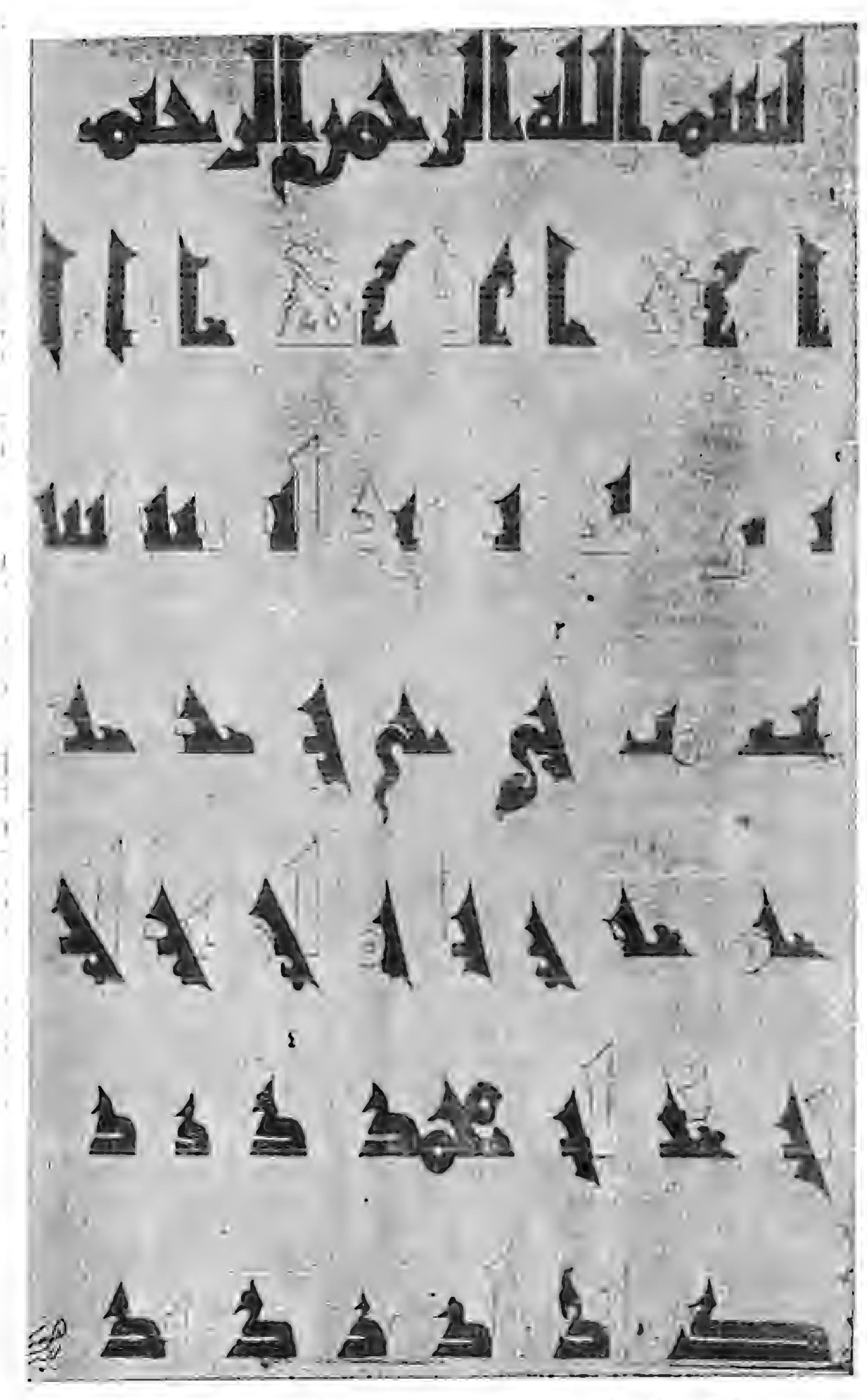
والناظر فى كتابة هذا النقش يدرك مبلغ العناية التى خصت بها ، ولقد كان صانع هذا النقش مزخرفاً ماهراً ، لا شك فى ذلك ، تجلت مهارته الزخرفية فى الشريط الذى يعلو كتابة النقش ، والذى يذكر ببعض زخارف الواجهة فى قصر المشتى ، وزخارفه بوجه عام هى التماثل فى أعلى الطوالع ، المتكون من تعريض هامة الألف ورأس اللام تعريضاً مائلا بتحريف ، وقد أبدع مزخرف هذا النقش نوعاً من التماثل بين الألف واللام فى كلمة (الخبير) لم نر له نظيراً فى كل ما مر علينا حتى الآن من كتابات ، وهو تماثل كبير الشبه بتماثل قائمى (اللام ألف) ، ومن زخارف هذا النقش أيضاً الزخرفة الورقية التى تحلى رأس الدال وشكلة الكاف، وعراقة الحاء المفردة ، وعراقات الراء والنون والياء ، والأجزاء الساقطة من الحاء وأخواتها عن مستوى التسطيح ، وقفا الحاء المرتكز على ذلك المستوى، وتسطيح العين المبتدأة ، وقائم الطاء، وقائمى اللام ألف — ويستلفت النظر فى كتابة هذا النقش

---

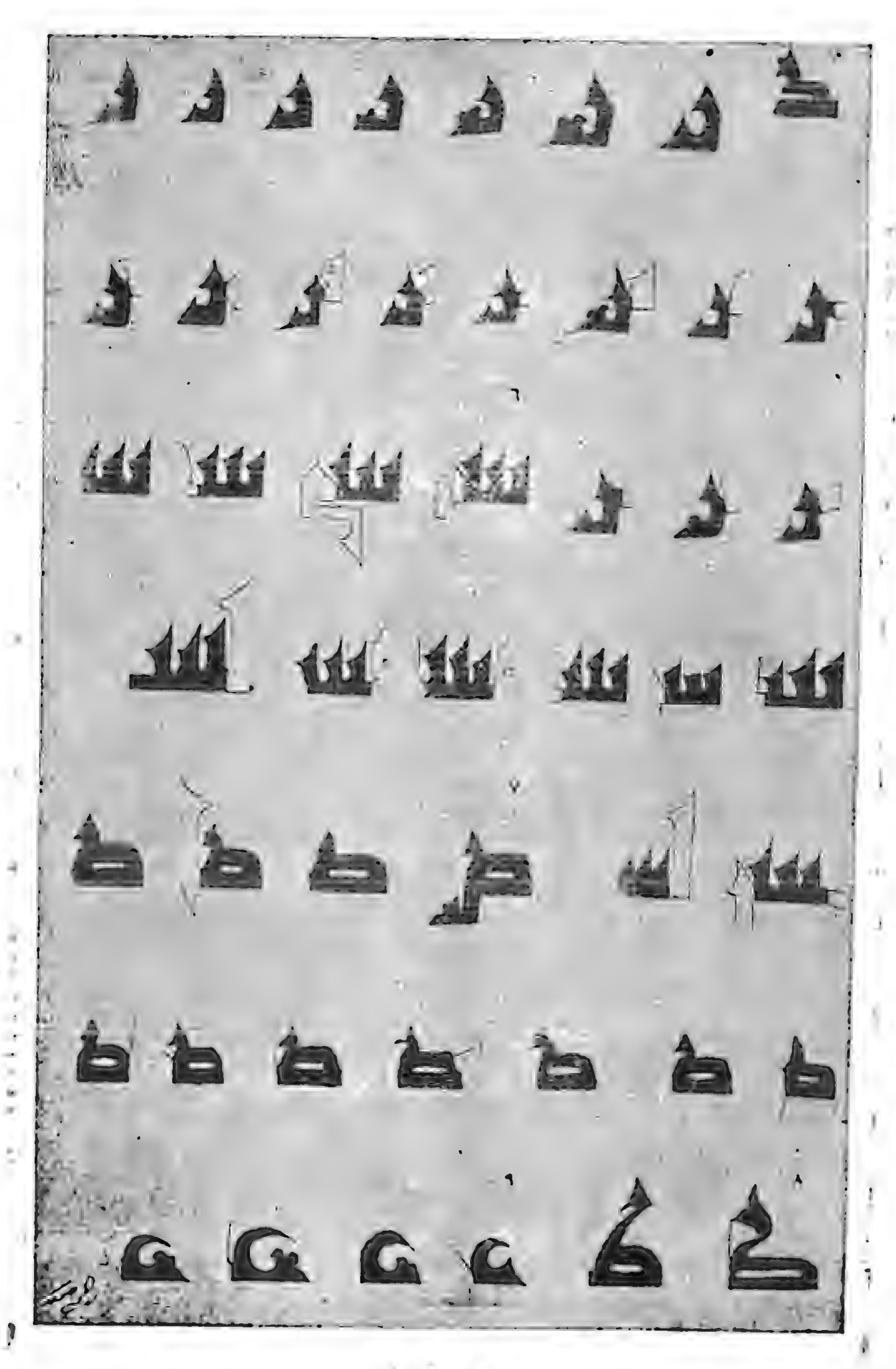
(١) رقم ٣٣٧٧ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

تربيع عراقة العين كما فى كلمة (خاضع)، وترفيع فى رجع الياء ، وثنى فى نهاية ذلك الرجع ، متنوع الاشكال — ما بين ورقى ورمحى ولولبى ، وافتنان الصانع ظاهر فى إبداع مجموعة طيبة من حرف « اللام ألف » ، ولو أنه لم يأت فى ذلك بجديد .

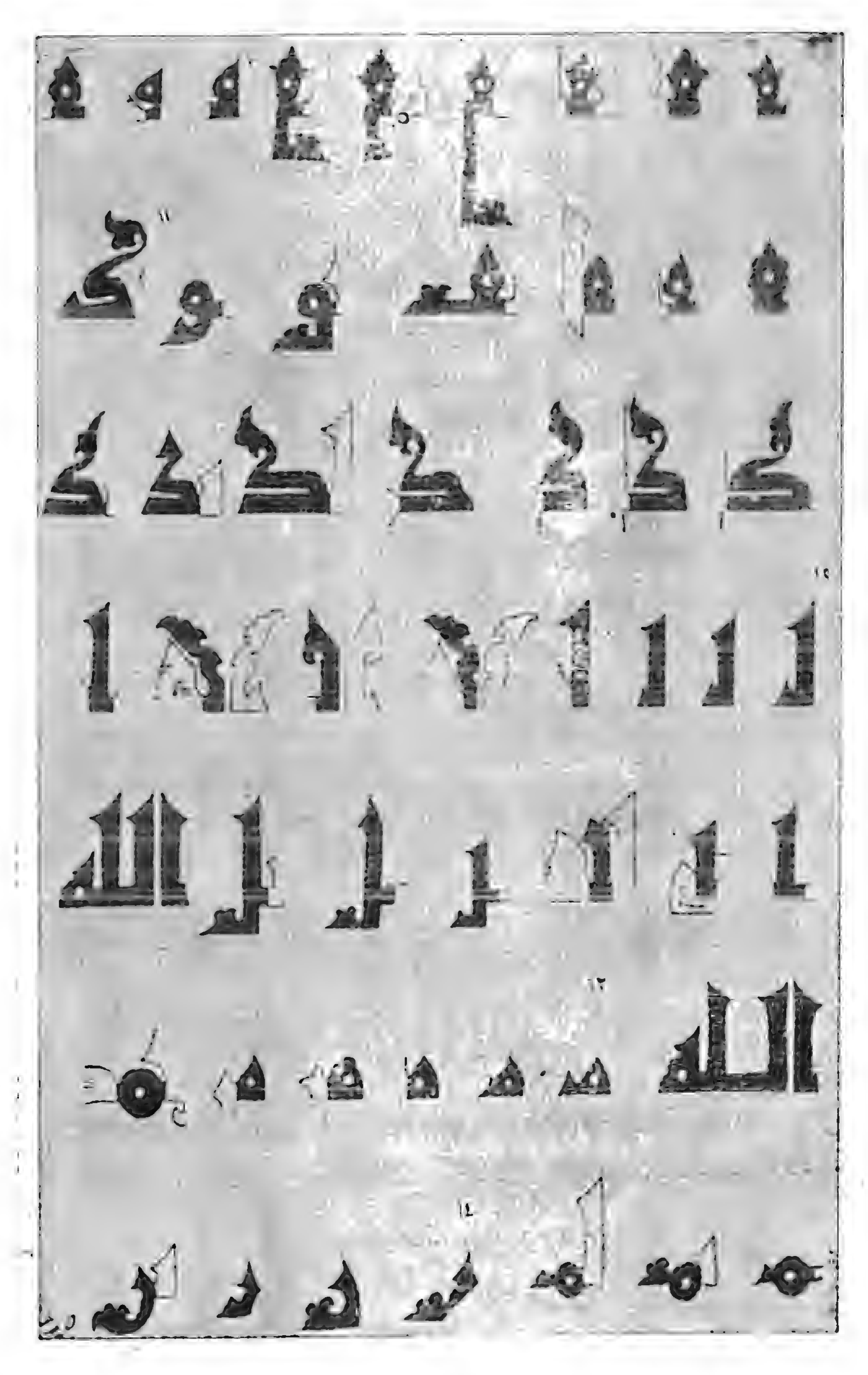
للتحليل الأبجدى : [أنظر اللوحة ١٨] .



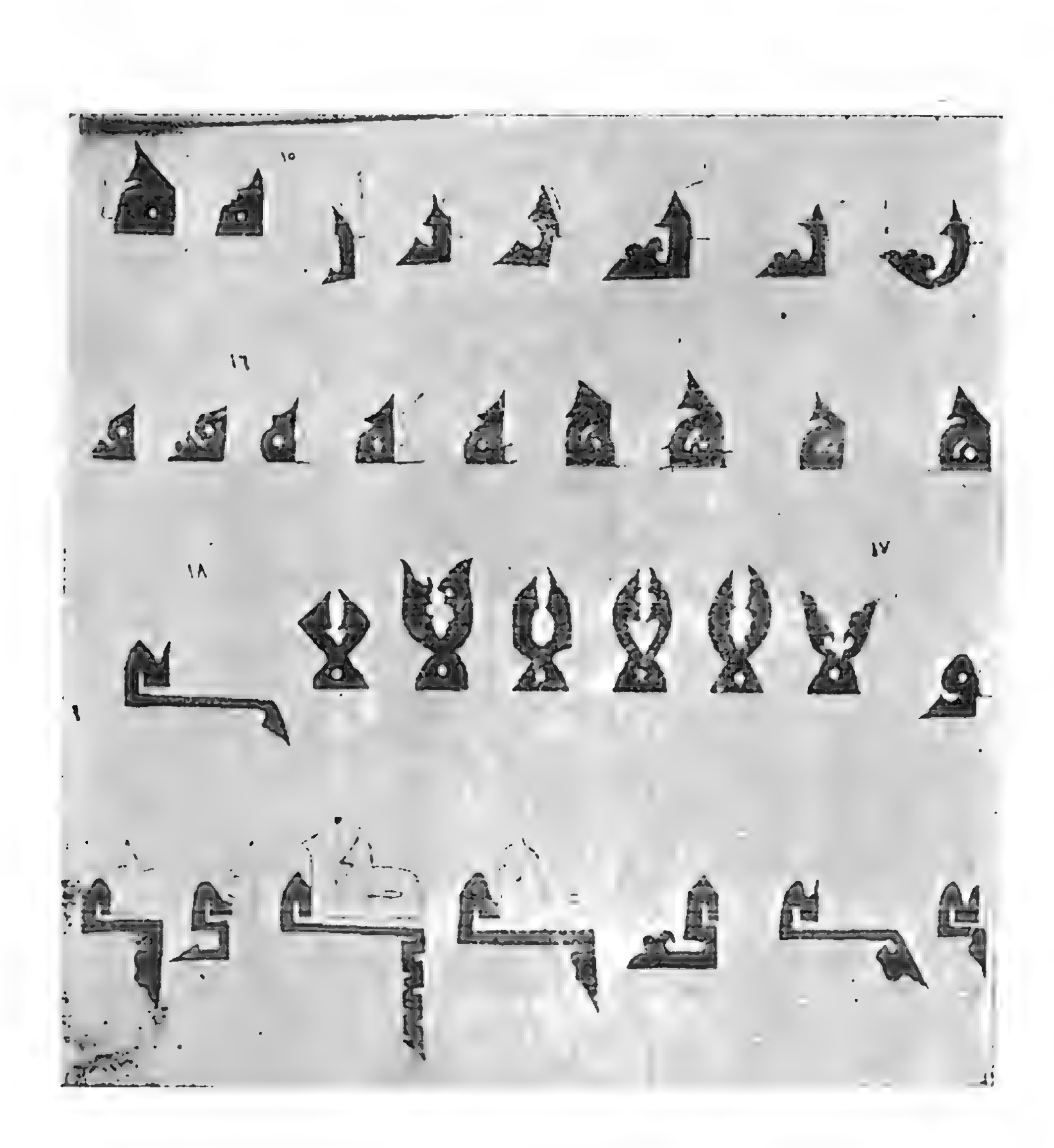
لوحة [١٨] تحليل أبجدى للنقش رقم ٢٣٢٧ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة



تابع اللوحة [١٨]



تابع اللوحة [١٨]

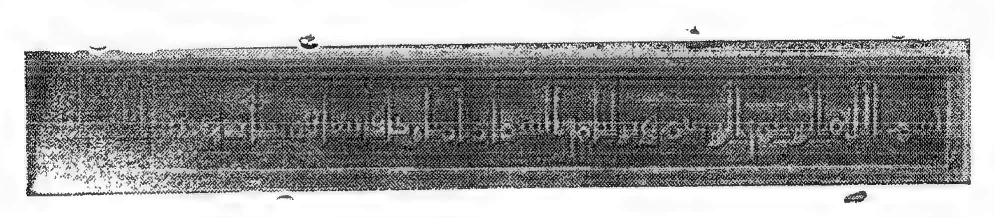


تابع اللوحة [١٨]

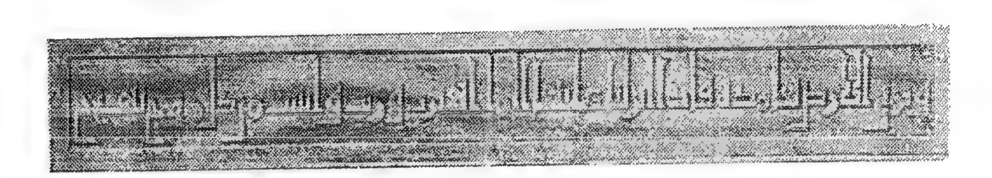
كتابات مقياس النيل بالروضة ٢٤٧ هـ — ٢٥٩ هـ

أول من تناول كتابات المقياس بالدراسة « مارسيل »(١) أحد علماء الحملة الفرنسية على مصر ، هكذا يقول « فان برشم »(٢) ، ويقسم « مارسيل » كتابات المقياس إلى عصور خمسة(٣) ، وهو ينسب كتابات الإفريز الدائر على جوانب حفرة المقياس إلى عصرى المأمون والمتوكل نظراً لوجود اختلاف أسلوبى بين كتابات الحائطين الشرقى والشمالى من ناحية (شكل ٢٧ ا ، ب) ، والغربى والجنوبى من ناحية أخرى (شكل ٢٧ جـ ، د) ، وهو يعتبر أول من أدرك هذا الاختلاف .

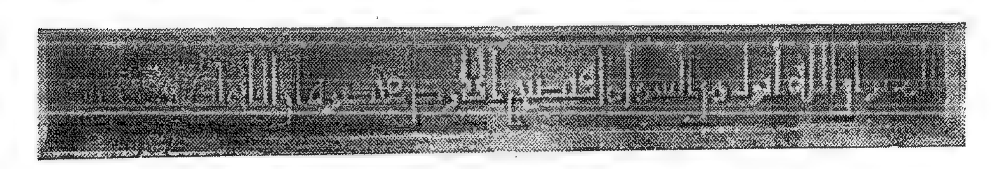
وقد أصلح الأستاذ « كرزويل » من خطأ مارسيل الذى زعم أن المأمون أصلح المقياس عام ٢٤٤ هـ فى حين أن المأمون توفى عام ٢١٨ من الهجرة ، وأثبت أن إصلاحاً جوهرياً أجرى فى المقياس فى خلافة المتوكل عام ٢٤٧ هـ ، واستشهد على



شكل ٢٧ (ا) كتابة من عصر المتوكل العباسى ٢٤٧ هـ على الحائط الشرقى من حفرة المقياس



شكل ٢٧ (ب) كتابة من عصر المتوكل العباسى مؤرخة ٢٤٧ هـ على الحائط الشمالى من حفرة المقياس



شكل ٢٧ (جـ) كتابة من عصر المتوكل مؤرخة ٢٤٧ هـ على الحائط الغربى من حفرة المقياس

---

(١) انظر « مارسيل » Marçel, Description de l'Egypte, état moderne, vol. II, Paris, 1823.

(٢) فان برشم .

(٣) ا — عصر الإنشاء فى خلافة سليمان بن عبد الملك (٩٦/٩٧ هـ) .

ب — عصر إصلاح فى خلافة المأمون العباسى (٢٤٤ هـ) .

جـ — عصران من الإصلاح فى خلافة المتوكل العباسى ، الأول حوالى (٢٣٣ هـ) والثانى حوالى (٢٤٧ هـ) .

د — عصر إصلاح فى خلافة المستنصر الفاطمى (٤٨٥ هـ) .

هـ — عصر ترميم وإضافة إلى مبانى المقياس فى حكم السلطان مصطفى الثالث العثمانى (١١٨٠ هـ) .

و — أعمال تمت فى المقياس على أيدى علماء الحملة الفرنسية (١٢١٤/١٢١٥ هـ) — (١٧٩٩/١٨٠٠ م) .

ولا يذكر مارسيل على وثائق تاريخية يدعم بها تقسيمه .

شكل ٢٧ (د) كتابة من عصر المتوكل مؤرخة ٢٤٧ هـ على الحائط الجنوبي من حفرة المقياس

صدق دعواه بما أورده ابن خلكان « فى الوفيات » عن أبى الرداد[١] الذى وكل إليه « المتوكل » أمر المقياس فى ولاية يزيد ابن عبد الله التركى على مصر (٢٤١ هـ / ٢٥٠) ، وفى قيام « أبى الرداد » على أمر المقياس أجرى إصلاح هام فيه بأمر من الخليفة المتوكل وعلى يدى المهندس العراقى أحمد بن محمد الحاسب .

وقد اختار « أبو الرداد » لتزيين حوائط حفرة المقياس آيات من القرآن ، نقشت مع إسم أمير المؤمنين على الرخام بخط مقوم غليظ على قدر الأصبع ، ثابت فى بدن الرخام ، مصبغ الحفر باللازورد الشمع يقرأ من بعد[٢] فجمل أول ما كتب أربع آيات متساوية المقادير فى سطور أربعة فى تربيع بناء المقياس ، على وزان سبعة عشر ذراعاً من العمود[٣] وجعل بإزاء الذراع الثامن عشر من عمود المقياس سطراً واحداً يحيط بجميع التربيع « بسم الله الرحمن الرحيم الله الذى خلق السموات والأرض وأنزل من السماء ماء فأخرج به من الثمرات رزقاً لكم وسخر لكم الفلك لتجرى فى البحر بأمره وسخر لكم الأنهار وسخر لكم الشمس والقمر دائبين ، وسخر لكم الليل والنهار وآتاكم من كل ما سألتموه وإن تعدوا نعمة الله لا تحصوها إن الإنسان لظلوم كفار »[٤] ؛ بسم الله الرحمن الرحيم مقياس يمن وسعادة ونعمة وسلامة أمر ببنائه عبد الله جعفر الإمام المتوكل على الله أمير المؤمنين أطال الله بقاءه وأدام عزه وتأييده على يدى أحمد بن محمد الحاسب سنة سبع وأربعين ومائتين[٥] ، وكتب فوق باب مدخل المقياس حيث يقرؤه السابلة على حائط الزقاق المقابل للنيل على الرخام سطراً هو « بسم الله الرحمن الرحيم والحمد لله رب العالمين وصلى الله على سيدنا محمد سيد المرسلين ، أمر عبد الله جعفر الإمام المتوكل على الله أمير المؤمنين ببناء هذا المقياس الهاشمى ليعرف به زيادة النيل ونقصانه ، وأطال الله بقاء أمير المؤمنين وأدام له العز والتمكين ، والظفر على الأعداء ، وتتابع الإحسان والنماء ، وزاده فى الخير رغبة ، وبالرعية رأفة ، وكتبه أحمد بن محمد الحاسب »[٥] .

---

(١) راجع كرزويل K.A.C. Creswell, Early Muslem Architecture, II, pp. 296-7.

وقارن بابن خلكان — الوفيات « أبو الرداد » ص ٤٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ .

(٢) ابن خلكان الوفيات (ترجمة أبى الرداد) ص ٤٨٣ – ٤٨٥ .

(٣) جعل على الحائط الشرقى المقابل لمدخل المقياس :

« بسم الله الرحمن الرحيم ونزلنا من السماء ماء مباركا فأنبتنا به جنات وحب الحصيد » (قرآن — سورة « ق » الآية ٨)

وعلى الجانب الغربى :

« ألم تر أن الله أنزل من السماء ماء فتصبح الأرض مخضرة إن الله لطيف خبير » (قرآن — سورة « الحج » الآية ٦٢)

وعلى الجانب الشمالى :

« وترى الأرض هامدة فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج » (قرآن — سورة « الحج » الآية ٤)

وعلى الجانب الجنوبى :

« وهو الذى ينزل الغيث من بعد ما قنطوا وينشر رحمته وهو الولى الحميد » (قرآن – سورة الشورى الآية ٢٧)

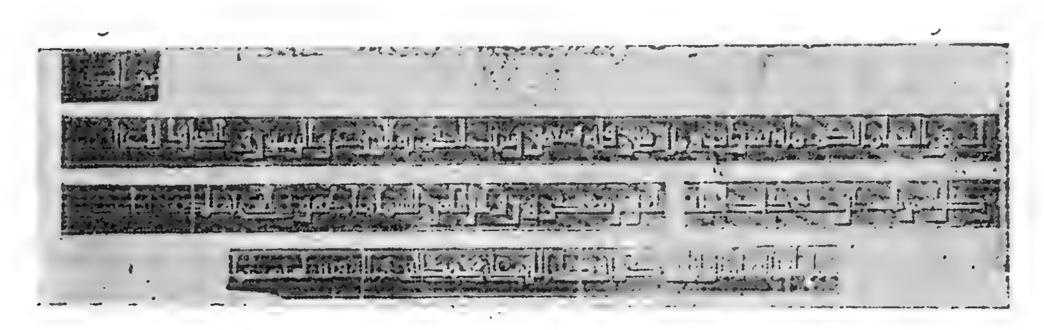
(٤) قرآن : سورة ابراهيم الآيات ٣١ و ٣٢ و ٣٣ ، ولا تزال هذه الآيات فى موضعها الذى ذكره ابن خلكان عن أبى الرداد حتى وقتنا هذا (شكل ٢٨) .

(٥) وليس لهذا النص وجود الآن ، وهو النص الذى أزاله ابن طولون عندما أجرى بالمقياس إصلاحه المعروف .

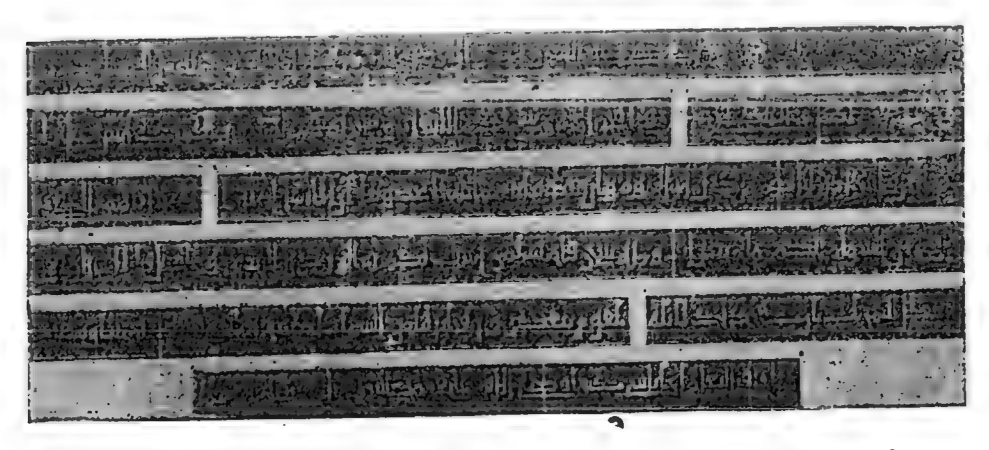
ولما أزال مهندس ابن طولون النص المتضمن اسم الخليفة المتوكل فى داخل التربيع ، والذى كان يأتى مباشرة بعد قوله تعالى «إن الإنسان لظلوم كفار» أحل مكانه الآيات [هو الذى أنزل من السماء ماء لكم منه شراب ومنه شجر فيه تسيمون ينبت لكم به الزرع والزيتون والنخيل والأعناب ومن كل الثمرات إن فى ذلك لآية لقوم يتفكرون (قرآن – سورة النحل الآيتان ٩ ، ١٠) وأنزلنا من السماء ماء طهوراً لنحيي به بلدة ميتاً ونسقيه مما خلقنا أنعاماً وأناسى كثيراً (قرآن – سورة الفرقان ، الآيتان ٤٧ ، ٤٨) ، وصلى الله على محمد النبى وآله وسلم تسليما (شكل ٢٨ – ا) .



شكل (٢٨) نصوص الحائطين الشرقى والشمالى وكلمة كفار فى بداية الحائط الغربى (من عصر المتوكل ٢٤٧ هـ)



شكل (٢٨ – ا) نصوص الحائطين الغربى والجنوبى بعد كلمة « كفار » (من عصر ابن طولون)



شكل (٢٩) الكتابات الدائرة على الحوائط الأربعة بإزاء الذراع الثامن عشر من عمود المقياس
كما ترى الآن ، خليطاً بين كتابات عصر المتوكل وكتابات عصر ابن طولون

وهكذا نظهر فى داخل تربيع المقياس نصوص قرآنية يتفق الجزء الأول منها مع ما يذكره ابن خلكان فى ترجمته

لأبى الرداد ، هى جزء مما أنفذه على الرخام أحمد بن محمد الحاسب ، ويختلف الجزء الثانى منها (بعد كلمة كفار) عما يذكره ابن خلكان فى الترجمة المذكورة .

على أن أسلوب الكتابة فى شقى النقش مختلف ، ويلاحظ «كرزويل» فى هذا الصدد ما لاحظه قبله « مارسيل » بزمن طويل : أن الكتابة على الحائطين الغربى والجنوبى (بعد كلمة كفار) أقل جودة ، ويستخلص « كرزويل » من ذلك أن كتابة الحائطين الغربى والجنوبى قد عبثت بهما يد متأخرة فبدلت من عبارتهما ، ويضيف إلى ملاحظاته أن كتابة هذين الحائطين لا تختلف من الناحية الأسلوبية عن كتابة الحائطين الآخرين إلا من حيث طريقة الإنفاذ[1] ، وهو يرى شبهاً كبيراً بين نقوش الحائطين الغربى والجنوبى القوية الغليظة ، وبين كتابة الأفريز الخشبى الذى يدور بأسفل السقف بالجامع الطولونى (شكل ١ — ا ص ٤٧) ، ويؤخذ من ذلك أنه يريد أن ينسب إلى ابن طولون ذلك التبديل الذى لحق كتابة هذين الحائطين، سيما وقد عرف عنه أنه أجرى بالمقياس إصلاحات جاوزت الألف دينار عام ٢٥٩ هـ[2] .

وهكذا لا يرى كرزويل مجالا للشك فى أن ابن طولون هو الذى أجرى هذا التبديل فى كتابة المقياس، وتنقسم كتابة المقياس بحسب رأى كرزويل[3] إلى :

١ — كتابة على العمود من خلافة سليمان بن عبد الملك (٩٦/٩٧ هـ) .

٢ — كتابة من عصر المتوكل العباسى (٢٤٧ هـ) على الحائطين الشرقى والشمالى وجزء يسير جداً من الحائط الغربى — تنتهى عند كلمة (كفار) .

٣ — كتابة من عصر ابن طولون (٢٥٩ هـ) على الحائطين الغربى والجنوبى ، تبدأ بعد كلمة كفار .

ويرى « كرزويل » أن كتابة المقياس هذه تعتبر من أقدم الكتابات التذكارية القائمة فى مكانها ، التى أمكن تأريخها تأريخاً مقطوعاً بصحته ، وقد ساعدت ملاحظات مارسيل (الپليوجرافية) الأستاذ كرزويل على استنباط كثير من الحقائق الهامة عن المقياس ، وهى الحقائق القيمة التى انتهى إليها فيما أورده عن مقياس النيل فى مؤلفه الكبير[4] .

ونحن نستطيع استناداً إلى ملاحظات مارسيل وكرزويل من ناحية ، وعلى ضوء من دراستنا الپليوجرافية الخاصة لكتابات المقياس ، أن نقرر فى كثير من الثقة الحقائق الهامة الآتية :

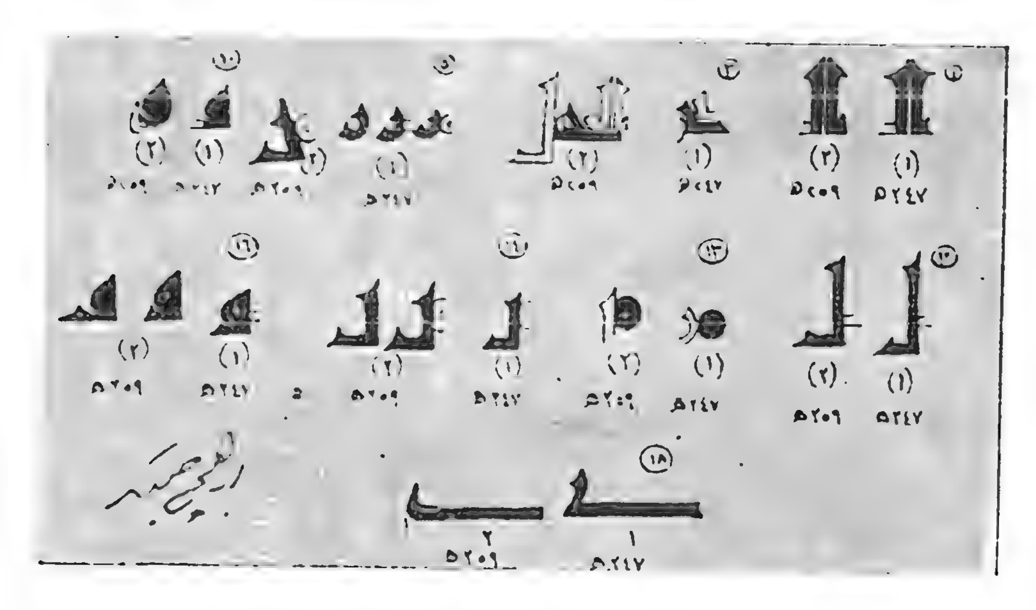
١ — أن اختلافاً جوهرياً يوجد فعلا بين مجموعة الكتابات المنقورة على الحائطين الشرقى والشمالى ومجموعة الكتابات المنقورة على الحائطين الآخرين .

٢ — أن هناك فرقاً أسلوبياً يمكن إدراكه بمقارنة هاتين الكتابتين ، فالأولى مجودة تجويداً ظاهراً يلحقها بعصر التجويد الأعظم الذى أشرنا إليه فى مقدمة الكلام عن كتابات القرن الثالث الهجرى ، وهو العصر الذى يشمل خلافة

(١ ، ٢ ، ٣) كرزويل ، المرجع السابق .

(٤) المرجع السابق ص ٢٩٦ وما بعدها .

لوحة [١٩] أبجدية مستخلصة من كتابات المقياس التى أنجزها « أحمد بن محمد الحاسب » فى عهد المتوكل ٢٧٧ هـ



شكل (٣٠) مقارنة أسلوبية بين الكتابات التى أنجزها أحمد بن محمد الحاسب
فى المقياس ٢٤٧ هـ [مرقومة ١] والكتابات التى أدخلها ابن طولون ٢٥٩ هـ [مرقومة ٢]

المتوكل (٢٣٢/٢٤٧ هـ) وخلافة المنتصر (٢٤٧/٢٤٨ هـ) وخلافة المستعين (٢٤٨/٢٥١ هـ) ، وتمتاز كتاباته فى مصر بالرصانة ودق الإنفاذ والاتزان والجرى على أصول كتابية ثابتة(١) — لوحة [١٩] .

٣ — أن كتابة الحائطين الغربى والجنوبى ، وهى أقل جودة من سابقتها ، تمت بصلة كبيرة إلى مجموعة كتابات العصر الطولونى فى مصر ، فهى كبيرة الشبه بكتابات اللوح التأسيسى لإنشاء المسجد الطولونى ، وكتابات الإفريز الخشبى الدائر بأسفل السقف بالمسجد الطولونى (شكل ١ — ا) ، ونحن نتفق فى ذلك مع الأستاذ كرزويل أول من أدرك شبه هذه الكتابة بكتابة الإفريز المذكور .

وقد ثبت لنا من مقارنة عدد كبير من كتابات العصر الطولونى بعدد مماثل من كتابات عصر المتوكل والمنتصر والمستعين، أن تأخراً نسبياً أدرك الفن الكتابى منذ نهاية عصر المعتز، بحيث بدت كتابات العصر الطولونى فى مجموعها أقل جودة من كتابات عصر المتوكل .

٤ — على أنه مما يستلفت النظر لأول وهلة اختلاف حرف الراء فى الكتابتين ، فهى فى الكتابة الأولى مدورة مصغرة وفى الثانية مزواة مكبرة ، واختلاف فى معالجة الحروف القائمة ، وفراقات الحروف ، كما يتبين الناظر من فوره احتفاظ الكتابة الأولى بسمك واحد ، وتزاحم فى حروف الكلمة الواحدة ، وليس هذا شأن الكتابة الثانية ، فهى لا تحتفظ فى مواطن كثيرة بوحدة السمك ، وتبدو متباعدة الحروف وكأنما أريد بهذا أن تملأ الآيات القرآنية المختارة مساحة معينة ، وقد نجح ناقر هذه الآيات فى ذلك بعض النجاح ، إلا أنه فى سبيل ذلك ، اضطر اضطراراً إلى إحداث خلخلة ظاهرة بين حروف الكلمة الواحدة ، وبين الكلمة وجاراتها ، ولهذا جاءت مجموعة الكتابات على الحائطين الغربى والجنوبى موسعة لا يظهر فيها أى أثر من تزاحم الحروف أو تواص الكلمات ، كما هو الحال فى كتابات الحائطين الشرقى والشمالى .

٥ — ويرى الأستاذ كرزويل أن الفرق بين كتابة الحائطين الشرقى والشمالى وكتابة الحائطين الآخرين ليس فرقاً أسلوبياً بقدر ما هو فرق فى طريقة الإنجاز .

على أنه إن كانت هناك أوجه من الشبه بين الكتابتين أدركها الأستاذ كرزويل ، فإنما تنحصر فى : (ا) أن كلتا الكتابتين من النوع الكوفى البسيط (ب) أن الشخص الذى نيط به إنجاز الكتابة الأخيرة فى عصر ابن طولون جهد جهداً كبيراً لكى تأتى كتابته مشابهة فى روحها وأسلوبها لكتابة الحائطين الشرقى والشمالى ، وقد نجح نجاحاً ظاهراً فى ذلك فى حروف الواو والحاء المتوسطة واللام ألف (ج) ذلك فضلا عما يكون دائماً فى الأساليب الكتابية التذكارية من صفات مشتركة (د) يضاف إلى ذلك أن الرغبة فى التجويد كانت ديدن الكتاب فى الحلقات المتوسطة من القرن الثالث وأن كتاب ابن طولون لا بد أن يكونوا قد حرصوا على الاحتفاظ بمستوى كتابى نافسوا به الكتابات العراقية ، إلا أن

---

(١) على أن مقارنة الكتابة المنقورة على الحائطين الشرق والشمالى فى حفرة المقياس ، وهى الكتابة الباقية من عصر المتوكل ، بالكتابات المصرية المعاصرة أوضحت أن هناك خلافاً ظاهراً بين أسلوب هذه الكتابات وأسلوب الكتابات التذكارية المحلية (انظر المجلد الثانى من « شواهد القبور » اللوحات ٢٧ و ٢٨ و ٢٩ و ٣٠ و ٣١ و ٣٢ و ٣٣ و ٣٥ و ٣٦) الأمر الذى يؤكد أن « محمد بن أحمد الحاسب » الذى وكل إليه المتوكل أمر إصلاح المقياس ٢٤٧ هـ والذى يذكره ابن خلكان فى ترجمته لأبى الرداد والذى أثبت اسمه فى نهاية الكتابة — لا بد أن يكون قد كتب بأسلوب العراق .

كاتبه هنا ، برغم الجهد الذى أنفقه فى محاكاة أسلوب أحمد بن محمد الحاسب — لم يوفق إلا بمقدار ، لهذا كان الشق الثانى من كتابة المقياس بسبب هذا كله قريب الشبه بكتابة الشق الأول[1].

٦ — وأعتقد أنه يجوز لنا الآن بكثير من الثقة أن نرجع كتابات الحائطين الأولين إلى عصر المتوكل ، وأن نلاحظ أن أسلوبها يكاد يكون فريداً لا يماثل الأساليب المحلية إلا فى القليل ، وأن نقول إن منفذها على الرخام هو أحمد بن محمد الحاسب المهندس الذى أوفده المتوكل لإصلاح المقياس فى ولاية أبى الرداد عليه ، وأن نضيف إلى ما يقرره الأستاذ كرزويل من أن كتابة المقياس تعتبر من أقدم الكتابات التذكارية المؤرخة فى مصر ، أنها لابد أن تكون قد كتبت بأسلوب العراق .

٧ — كما يمكننا أن نؤكد أن كتابة الحائطين الآخرين ترجع إلى عصر ابن طولون، وأن نقرر أن أسلوبها هو أسلوب الكتابات المصرية المحلية المعاصرة — سوى أن بها جودة ظاهرة نستطيع أن ندرك السر فيها — وأن نقرر مع الأستاذ كرزويل أن هناك شبهاً ملحوظاً بين أسلوب هذه الكتابة وأسلوب كتابة الإفريز الخشبى الدائر بأسفل السقف بالمسجد الطولونى ، أساسه غلظ الحروف واتزانها وقوتها فى كل منهما ، وأن نضيف إلى ذلك أن هناك شبهاً بين هذه الكتابات وكتابات اللوح التأسيسى بالجامع المذكور يدرك بالتدقيق وإمعان النظر .

وهكذا تثبت لنا الأدلة الفنية الپليوجرافية البحت :

١ — أن كتابة المقياس التى نسبها مارسيل إلى عصر المأمون (١٩٩ هـ) والتى أنكر كرزويل نسبتها إليه ، وأيد بالأدلة التاريخية القوية نسبتها إلى عصر المتوكل — إنما هى (بالدليل الكتابى) من عصر المتوكل فعلا .

٢ — أن الكتابة التى نسبها مارسيل إلى عصر المتوكل (٢٣٢ هـ) والتى نفى «كرزويل» بالأدلة التاريخية نسبتها إليه ، ملحقاً إياها بعصر ابن طولون — إنما هى (بالدليل الكتابى) من عصر ابن طولون فعلا .

وتعتبر هذه الكتابات بشقيها من أجود كتابات العصر ، وهى بالقلم الكوفى البسيط القوى ، وقد ساعدت مادة الحجر الرخامى الذى أنجزت فوقه على ملاسة متونها كما ساعدت طريقة القطع العميق ، غير المائل ، على شدة وضوحها ، ولاشك أنها كانت أول الأمر ، حين كانت مصبغة الحفر باللازورد المشمع ، أكثر وضوحاً مما هى الآن .

للتحليل الأبجدى : أنظر [اللوحة رقم ١٩] .

---

(١) ولكن النظرة المدققة التى ينظرها إخصائيو الكتابات سرعان ما تبين الفرق الأسلوبى الكائن .

نقش مورخ ٢٦٠ هـ (١)

(١) مادته : رخام   (٢) جهة وروده : (غير معروفة) .

(٣) أبعاده : ٤١ × ٦٠ سم   (٤) نصه : المجلد الثالث من شواهد القبور ، ص ١٠٤ .



شكل (٣٠) نقش قبرى مؤرخ ٢٦٠ هـ ، رقم ٨٦١٦ فى سجلات شواهد القبور — المتحف الإسلامى بالقاهرة

حروف هذا النقش (شكل ٣٠) تمتاز بشيء من الغلظ والقصر ، وهى تشارك فى ذلك كتابات الحلقات الأولى من النصف الثانى من القرن الثالث الهجرى بوجه عام ، فيها نوع من القرمطة البادية فى الحروف ، ويميز كتابات هذه الحقبة من القرن الثالث ذلك التضييق الذى أخذ صانعو النقوش أنفسهم به ، وكان من آثاره السيئة أن الحروف لم تأخذ أبعادها الطبيعية ، فبدت الكلمات كأنها مضغوطة من كل جوانبها ، يتضح ذلك بالنظرة العامة ، وبالنظر إلى لفظ الجلالة وكلمة « محمد » بصفة خاصة .

وكتابة هذا النقش كبيرة الشبه بكتابات المسجد الطولونى ، ولا سيما كتابة اللوح التأسيسى المثبت الآن فى صحن الجامع ، وقد استطعنا أن ندرك من أوجه الشبه بينهما ما يمكن حصره فى النقط الآتية :

١ — تزاحم الحروف فى الكلمة الواحدة .

٢ — الشبه التام بين لفظ الجلالة فى كليهما .

٣ — جريان الحروف فى النقشين على قاعدة واحدة تقريباً ، كما يظهر ذلك من مقارنة السين فى اللوح التأسيسى بالسين فى النقش الذى نعالجه ، ومن مقارنة العين المبتدأة والمتوسطة (الثلثة) والجيم المتوسطة والميم المتوسطة والدال المفردة والكاف المبتدأة والواو المفردة والهاء المبتدأة واللام ألف فى اللوح التأسيسى ، بمثيلاتها فى النقش الذى نحن بصدده .

٤ — على أن كتابة هذا النقش بها محاولات زخرفية ، فى حين تخلو كتابة اللوح التأسيسى من الزخرف .

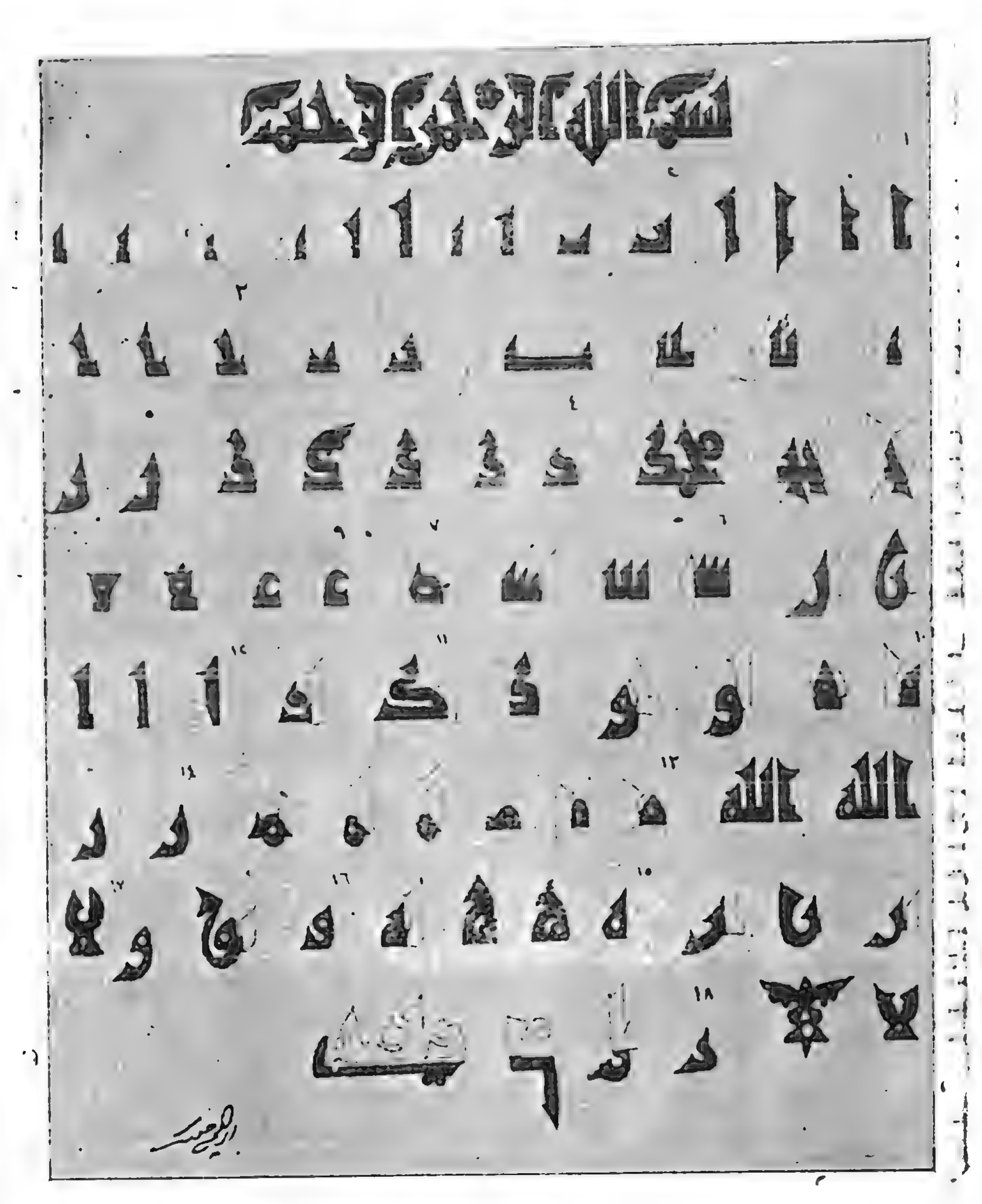
---

(١) رقم ٨٦١٦ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

والزخارف التى تحلى هذا النقش : فرع نباتى مورق ، وزخرفة فصية فوق ميم البسملة ، وتماثل ورق فى طالعى كلمتى الرحمن والرحيم ، ووريدة فى الفراغ الحادث بين الراء والحاء فى كلمة الرحمن ، وفرع نباتى مورق يملأ الفراغ الحادث فوق ميم كلمة الرحيم ، وتماثل مشابه فى طالعى اللام ألف — ذلك فضلا عن الترطيب فى عراقة الواو فى كلمة رسو ، والتى تنتهى بثنى معرض جهة اليسار وترطيب فى نون كلمة (المبين) ينتهى بطلوع معرض محرف ، وتمطيط فى كلمة (مائتين) بين الميم والألف ، ورجع فى الياء فى كلمة « حى » ينتهى بزخارف فصية وتحريف .

ويمثل هذا النقش كتابة العصر الطولونى التى لم تتأثر بمؤثرات عراقية فى أسلوبها أو فى طريقة إنجازها ، وكتابته مثال طيب للكتابات الطولونية على الأحجار .

للتحليل الأبجدى : [أنظر اللوحة رقم ٢٠] .



لوحة [٢٠] تحليل أبجدى للنقش رقم ٨٦١٦ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

النقش التأسيسى للجامع الطولونى ٢٦٥ ﻫ

هذا النقش عبارة عن لوح من الرخام (شكل ٣١) عبث به الزمن فانشطر شطرين بكسر رأسى ، جمعتهما جنباً إلى جنب إدارة حفظ الآثار العربية ، وثبتتهما فى إحدى الدعائم بصحن المسجد الطولونى ، فأصبح النص بذلك يكاد يكون كاملا ومقروءاً[١] .

وأول من تناول كتابة التأسيس بالكلام « مارسيل » من علماء الحملة الفرنسية[٢] ، وعلق «فان برشم» فى المجلد التاسع عشر من منشورات البعثة الأثرية الفرنسية بالقاهرة فى كلامه عن الكتابات الطولونية على ملاحظات « مارسيل » بما لايعنينا هنا إلا فى القليل[٣]. وهو يرى فى كتابه هذا اللوح التأسيسى شبهاً بكتابة مقام سيدى «يحيى الشبيه»[٤] الموجود بقرافة الإمام الشافعى (٢٦١ ﻫ) (شكل ٣٢) ، على أن دراستنا المقارنة لهاتين الكتابتين أثبتت أن كتابة التأسيس أقل جودة من كتابة مقام سيدى يحيى الشبيه — وكتابة المقام الشبيهى المؤرخة ٢٦٠ ﻫ كبيرة الشبه بالنقش المؤرخ ٢٦٠ ﻫ الذى عالجناه قبل الآن [شكل ٣٠ — لوحة ٢٠] إلا أنها تخلو من الزخرف خلواً تاماً ، وقد أشرنا إلى ما بين كتابة نقش ٢٦٠ ﻫ وكتابة اللوح التأسيسى من قرابة فنية[٥] ولا يخلو الأمر من وجود شبه بين كتابة التأسيس وكتابة المقام الشبيهى .

ومن عجب أن تجىء كتابة اللوح التأسيسى بالمسجد الطولونى أقل جودة من الكتابات المعاصرة والكتابات المتقدمة عنها بعض الوقت ، على الرغم من أنها كتابة صنعت لمناسبة من أجل المناسبات ، واستجابة لرغبة أمير من أعظم الأمراء ، وفى عصر من عصور المنافسة السياسية والفنية بين مصر وبغداد .

وكتابة هذا النقش منقورة فى نوع من الرخام شديد الصلابة لا يساعد على دقة الإنجاز ، غطيت سطوحها بصبغ أسود مشمع فى الرخام ، على نحو ما فعل « أحمد بن محمد الحاسب » فى الجزء الغائر من كتابة المقياس حين طلاه باللازورد المشمع[٦] ، — ومما نلاحظه عليها :

١ — انعدام التناسب بين حروفها ، فبعضها أكثر غلظاً من البعض الآخر ، وبعضها يتجاوز المساحة التى تسمح بها الأصول الفنية للكتابة ، ومن الحروف التى جاوزت الحدود الفنية : العين المتوسطة المثلثة التى عليت حتى بلغت قمتها

---

(١) للنص : انظر كتاب جامع الكتابات العربية — M.V. Berchem, C.I.A., 1ère partie, p. 28, No. 10.

وللتأريخ : راجع المقريزى طبعة بولاق ، المجلد الثانى ص ٢٦٥/٢٦٧ .

(٢) راجع كتاب وصف مصر لعلماء الحملة الفرنسية .

(٣) راجع فان برشم ، المرجع السابق ص ٢٨ و٢٩ و ٣٠ .

(٤) انظر « برشم » المرجع السابق — اللوحة الأولى رقم ١ و٢ .

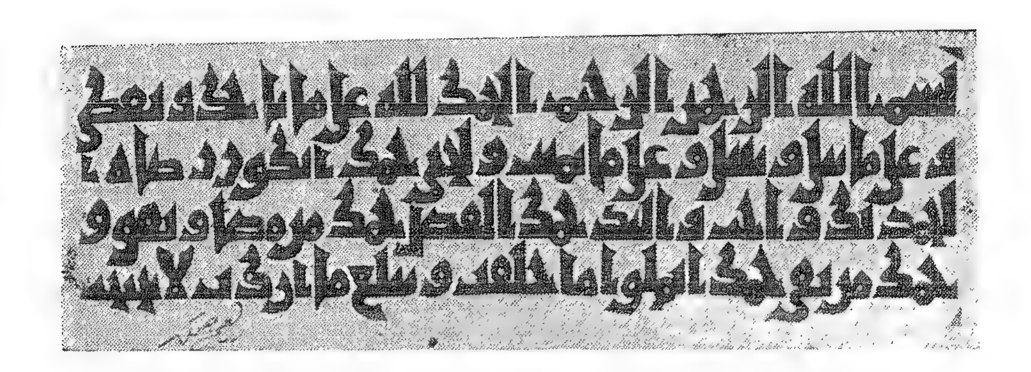
(٥) راجع النقش المؤرخ ٢٠٦ ﻫ سالف الذكر.

(٦) راجع ما ذكر عن نقوش مقياس النيل بالروضة .



شكل (٣١) اللوح التأسيسي للجامع الطولوني

مستوى هامات الحروف الطالعة ، (الألف واللام) وعرضت حتى كادت تشغل مكان حرفين معاً ، ومنها أيضاً الهاء المتوسطة التى صعدت حتى ساوت هامتها هامة الألفات واللامات ، والتى شقت بطريقة غلب عليها القبح .



شكل (٣٢) كتابة مقام سيدى يحيى الشبيه بقرافة الإمام الشافعى المؤرخة ٢٦١ هـ

٢ ـــ فى أدب الخط العربى أن من صفات الكتابة الجيدة أن تكون مفتحة العيون[1] ـــ وكثير من عيون هذا النقش غير مفتحة .

وهذه الكتابة فى مجموعها متصفة بأخص صفات العصر ،وهى الغلظ وقصر الطوالع ، وتكدس الحروف ، وازدحام المساحة المنقوشة .

وهى تختلف فى طريقة انجازها عن كتابة الإفريز الخشبى الدائر بأسفل السقف فى الجامع الطولونى التى نفذت بطريقة « القطع المائل »[2]، كما أنها دونها جودة .

(١) والمقصود بالعيون تدوير الفاء والواو والميم وما شابه ذلك .

(٢) القطع غير الرأسى slanting cut .

كتابة الإفريز الخشبي بالمسجد الطولونى (٢٦٥ هـ)

(١) مادتها : خشب (٢) نصها : قرآن — سورة البقرة .

تناول «مارسيل» هذه الكتابة (شكل ٣٣) بالنقل ، وخصها بنصيب من عنايته[1] ، ويذكرها ڤان برشم ذكراً طفيفاً فى معرض كلامه عن الكتابات الطولونية[2] ، ويقرر أنها من أقدم كتابات المسجد ، وأنها أنجزت على ألواح من خشب الجميز مثبتة بأسفل السقف فى أروقة الجامع ، ويستخلص من طراز الكتابة أنها من عصر التأسيس ، وهو يفضلها عن كتابة اللوح التأسيسى ، ويقرر أنها من النوع البسيط الخالى من الزخرف ، وينوه بقيمتها من الوجهة الباليوجرافية .

شكل (٣٣) جزء من الإفريز الخشبى ذى الكتابات ، الدائر بأسفل السقف بالجامع الطولونى
[وقد سبقت الإشارة إليه عند ذكر أنواع الكوفى ص ٤٧]

وقد لاحظنا أن رسم الحروف كما صورها مارسيل غير مطابق للواقع ، لأنه صورها على ما يظهر من أسفل ، فوقعت العين عليها من زاوية حادة ، فبدت مفرطحة شديدة القصر ، ظاهرة الغلظ أكثر من حقيقتها ، ساعدنا على كشف هذه الحقيقة تصوير إدارة حفظ الآثار العربية لقطع من هذا الإفريز وهى فى مستوى النظر — وذلك حين نزعت الإدارة المذكورة قطع هذا الإفريز من مكانها بقصد إصلاحها وإكمال ما بها من نقص — وبدت الكتابة فى هذا الوضع الأخير (فى مستوى النظر) على حقيقتها التى يمكن أن نصفها بما يلى :

١ — غلظ الحروف واتزانها وقصرها النسبى .

٢ — أنجزت الكتابة بطريقة القطع المائل التى يذهب مؤرخو الفن الإسلامى أنها كانت الطريقة المفضلة فى قطع الأخشاب فى العصر الطولونى بتأثير من الفن السامرى[3] .

٣ — أن الحروف الطالعة أطول مما أثبته « مارسيل » فى أطلس المجلد الثانى من « وصف مصر » .

٤ — تدوير رأس العين والغين والفاء والقاف وفتحة البياض فى الصاد والطاء كلها أوسع مما أثبته مارسيل .

---

(١) راجع مارسل : كتاب « وصف مصر » لعلماء الحملة الفرنسية — أطلس المجلد الثانى .

(٢) برشم : ص ٢٨ سطر ٩ .

وتمتاز هذه الكتابة بالبساطة ، وبجريانها على قاعدة كتابية واحدة لا اختلاف فيها ، وهذا هو السر فى جودتها ، إذ المعروف أن كثرة الائتلاف وقلة الاختلاف من صفات الكتابة الجيدة .

وإذا قورنت هذه الكتابة بكتابة العصر بوجه عام ، ظهرت فريدة فى حسنها وبساطتها ودقة إنجازها ووضوحها .

ولاشك فى أن اليد التى أنجزت هذه الكتابة القرآنية على أفاريز الخشب كانت يداً أقدر على الكتابة وأحذق لأصولها ، وأقوى على إنجازها من تلك اليد التى نقشت اللوح التأسيسى ، وأغلب الظن أن هذه الكتابة قد نفذت على الخشب فى نفس الوقت الذى نقرت فيه عبارة التأسيس على لوح الرخام — أى فى عام ٢٦٥[١] .

وقد سبق لنا فى مجال آخر[٢] أن أوضحنا العلاقة بين كتابة هذا الإفريز وكتابة الشق الثانى من نقوش القياس (شكل ٢٩) ، وهو الشق المنسوب إلى إصلاح ابن طولون[٣] ، ونضيف هنا إلى ما قدمنا أن كتابة الإفريز الخشبى أروع كتابة تذكارية أنجزت فى العصر الطولونى على الخشب ، كما أن كتابة القياس التى من العصر الطولونى هى أروع كتابة تذكارية أنجزت على الحجر ، وهما معاً دون كتابات عصر المتوكل والمستعين والمنتصر .

للتحليل الأبجدى : أنظر اللوحة [٢١] .

وبالنظر إلى اللوحة سالفة الذكر نلحظ على وجه السرعة ، خلاف ما قدمنا ، ما يأتى :

١ — قصر انبساط الباء المفردة .

٢ — تقويس يسير يلحق الحاء المتوسطة وأخواتها .

٣ — انضجاع طالع الطاء وأختها جهة اليمين انضجاعاً مقوساً يشبه ربع الدائرة .

٤ — وجود العين المثلثة الشائعة فى كتابات هذا العصر ، ولكنها جارية على القاعدة ، متناسبة مع غيرها من الحروف.

٥ — جودة الهاء المبتدأة جودة تميزها عن مثيلتها فى اللوح التأسيسى ، بل وعن الهاء المشقوقة المعروفة عن كتابات هذه الفترة برمتها .

٦ — ابتداع أنواع جديدة من حرف اللام ألف .

٧ — افتنان لا بأس به فى الياء المتطرفة .

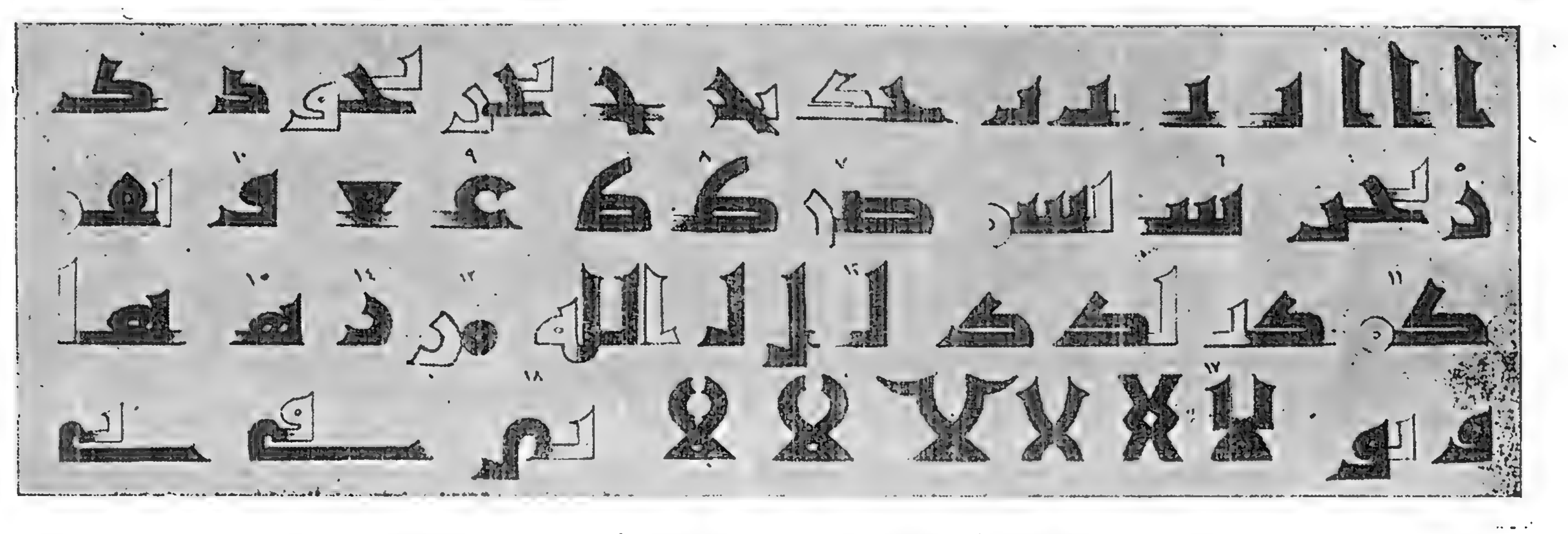
٨ — بهذه الكتابة مسحة من خطوط المصاحف ، إلا أنها أكثر جفافاً منها .

---

(١) راجع المقريزى : طبعة بولاق ، المجلد الثانى ص ٢٦٥/٢٦٦ .

(٢) راجع ما ذكرناه عن كتابات القياس حين عرضنا لرأى كرزويل فى أمرها .

(٣) آخر السطر الثالث والسطور الثلاثة السفلية .

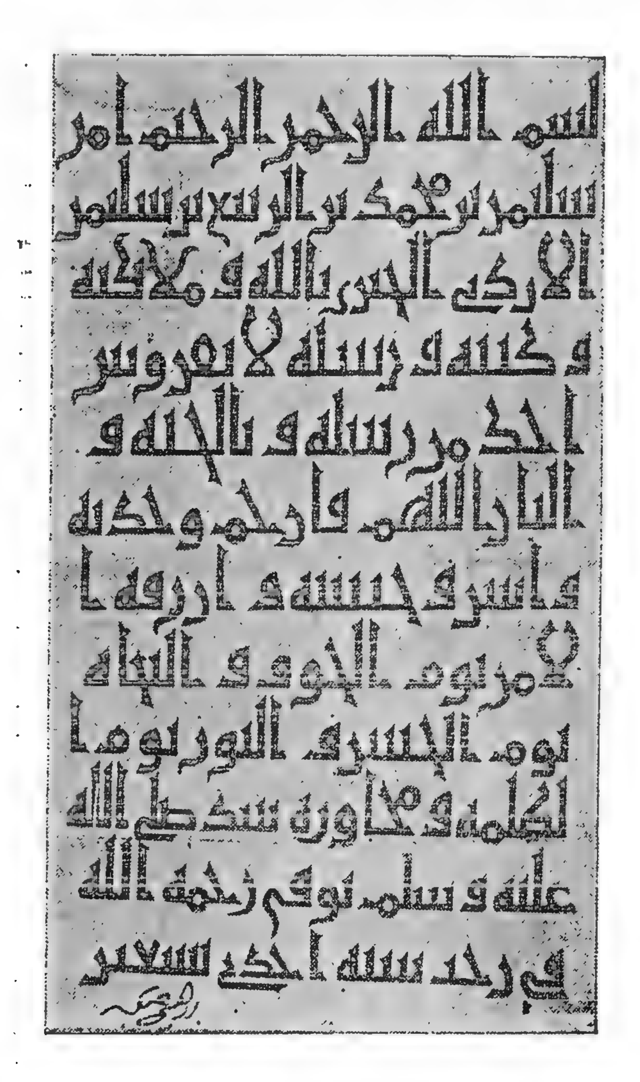


لوحة [٢١] تحليل أبجدى لكتابات الإفريز الخشبى الدائر بأسفل السقف بالجامع الطولونى مستخلص من ألواح الخشب حال نزعها وترميمها عام ١٩٤٣ — مؤرخة حوالى عام ٢٥٦ هـ.

[قارن هذه الكتابة بكتابة النقش المؤرخ ٢٩١ هـ ، رقم ٣٠١٥ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة . وبالمقارنة يتضح أن راقم النقش المذكور مجود من مجودى المدرسة التى أنتجت كتابات هذا الإفريز]

نقش مؤرخ ٢٩١ هـ (١)

كتابات هذا النقش أكثر ارتباطاً بكتابة النقش المؤرخ ٢٧٧ هـ سالف الذكر وكتابة الإفريز الخشبي من بقية كتابات العصر الطولونى ،ويكاد هذا النقش يمثل عصر انتقال إلى كتابات القرن الرابع الهجرى التى أخص مميزاتها الوضوح ودقة الإنجاز ، والميل إلى الترفيع ، وتشديد الاستقامة ، والجرى على أصول ثابتة .



شكل (٣٥) نقش مؤرخ ٢٩١ هـ

ولا نكاد نلحظ أى خلاف بين الكتابتين سوى فى حرف النون الذى يبدو فى نقش ٢٩١ هـ مرطباً ، وحرف الراء الذى يظهر فى بعض كلمات هذا النقش مرطباً دون البعض الآخر ، كذلك العين المختتمة التى تبدو هنا مفتحة القمة مشاركة أختها المتوسطة فى هذه الصفة .

[أنظر اللوحة رقم ٢٣] .

(١) تخلو منه سجلات شواهد المتحف الإسلامى بالقاهرة لأنه من مقتنيات الأستاذ يوسف أحمد ، وقد أثبتناه هنا بإذن منه .



لوحة [٢٣] تمثال أبجدى للنقش المؤرخ ٢٩١ هـ ، من مخلفات المرحوم الأستاذ يوسف أحمد

الفصل الرابع عشر

نقوش من القرن الرابع الهجرى

شبه نقوش الحلقات الأولى من هذا القرن بنقوش القرن الثالث — ظواهر كتابية جديدة — تميز الكتابات الرسمية — شرق العالم الإسلامى يسبق غربه فى زخرفة الكتابات التذكارية — دراسة تحليلية لنقوش مؤرخة ٣٢٠ ، ٣٢٢ ، ٣٥٥ ﻫ — كتابات الجامع الأزهر ٣٦١ ﻫ — نقوش مؤرخة ٣٦٣ ، ٣٨٢ ﻫ — نقش مؤرخ ٣٨٩ — كتابات جامع الحاكم ٣٨٠—٤٠٣ ﻫ .

نقوش القرن الرابع الهجرى

تختتم القرن الثالث الهجرى وتبتدىء القرن الرابع طائفة من الكتابات بعضها قبيح تنكره أصول الكتابة التذكارية(١) وبعضها جار على أصول هذه الكتابة(٢) وبعضها وسط بين هذا وذاك ، وتكثر فى نهاية القرن الثالث الكتابات المحفورة غير المجودة(٣) وتبدو هذه الصفات بعينها فى كتابات الحلقة الأولى من القرن الرابع — إلا أن بعض الكتابات قد لازمتها مزايا الحسن ودقة الإنجاز إلى حد كبير(٤) .

وتكاد تنقضى الحلقة الثانية من هذا القرن الرابع دون أن نجد بين كتاباته المجودة الجارية على قاعدة خط التذكار فارقاً أسلوبياً يفرقها عن آخر كتابة عالجناها من كتابات القرن الثالث .

ومن الكتابات المجودة التى تستلفت النظر الكتابة المؤرخة ٣١٧ هـ المرقومة ٢٧٢١/١٨٢ فى سجلات المتحف الإسلامى ، والكتابة المؤرخة ٣٢٠ هـ والمرقومة ١٢٢٨ فى سجلات المتحف المذكور ، فقد جمعت الأولى كل مزايا الخط اليابس ، وأضافت الثانية إلى ذلك ليناً يتجلى فى عرافات الراء والنون والياء وشكلة الكاف ورأس الدال ، فجاءت فى مجموعها كتابة طيبة ، ومنها كذلك كتابة مؤرخة ٣٢٢ هـ باسم أحمد بن المنهال من مجموعة الأستاذ يوسف أحمد(٥) ، أثبتناها بإذن منه ، وحللناها إلى عناصرها الأبجدية فى موضعها من كتابات هذا القرن .

وتظل تتسم بقية كتابات هذه الحقبة من الزمن ، اللهم إلا القليل منها ، بتأخر ظاهر حتى ينصرم من هذا القرن ما يقرب من ثلثه ، ومعظمها من النوع المحفور الذى لم تبذل فى حفره أية عناية .

هذا ، وقد أخذت فى الظهور منذ أواخر القرن الثالث وأوائل القرن الرابع ظواهر كتابية نجملها فيما يلى :

١ — سقوط مقوس بين اللام الثانية فى لفظ الجلالة والهاء المتطرفة(٦) .

٢ — إسبال عراقة الميم المتطرفة ثم بسط إسبالها بسطاً يسيراً جهة اليسار(٧) .

---

(١) شواهد القبور المجلد الرابع رقم ١٥٠٦/٨٠٦ — اللوحة رقم ٣٤ (كتابة يغلب عليها التثليث ، شديدة القبح) ، وكتابة رقم ٢٧٢٩/٤٥٤ — اللوحة ٤٥ (بطريقة المثلثات ، شديدة القبح) .

(٢) شواهد القبور، المجلد الرابع رقم٨٣٤٤—اللوحة رقم ٣٤ (كتابة من نهاية العصر الطولونى وبداية العصر العباسى الثانى) ، تتفق مع كثير من كتابات العصر السابق .

(٣) انظر شواهد القبور ، المجلد السابق — اللوحات ٣٥ و ٣٦ و ٣٧ و ٣٨ .

(٤) شواهد القبور رقم ٨٥١٧ ورقم ١٢٩١ — اللوحة٣٩ من المجلد الرابع ، ورقم ٥٠٦/٧٢١اللوحة ٤٢ من المجلد المذكور .

(٥) وتخلو منها سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

(٦) قد بدت هذه الظاهرة لأول مرة فى النقش المؤرخ ٣٢٦٣ وهو المرقوم ٣٢٧٢١٣/٣٣ — فى سجلات المتحف الإسلامى — اللوحة ٣٥ المجلد الرابع — تصفح اللوحات ١٠ — ١١ — ١٥ — ٢١ — ٢٣ — ٢٦ — ٢٩ — ٣٦ — ٣٧ — و٤٨ من المجلد الرابع (شواهد) ، وفى الإفريز الكتابى الدائر بأسفل السقف بالجامع الطولونى ٢٦١ هـ .

(٧) ويرى ذلك لأول مرة فى النقش المؤرخ ٢٩٣ هـ والمرقوم ٢٧٠١/١٤٧٩ — اللوحة — ٣٨ من المجلد الرابع ، واللوحة رقم ١٠ من المجلد الخامس ، واللوحة رقم ٣٠ من المجلد المذكور .

٣ — ثنى اللام الثانية فى لفظ الجلالة جهة اليسار ثنياً مقوساً[١] .

٤ — ثنى عراقات النون والراء والواو وما فى حكمها فوقها ، ومده جهة اليمين على شكل فرع نباتى ، أو رفعه إلى أعلى على شكل ثنى مضاد جهة اليسار[٢] .

٥ — ثنى استقامة الميم فوقها فى شكل تدوير ينشىء رجماً جهة اليسار ، وقد لا ينثنى ذلك التدوير ، وربما انتهى فى هذه الحالة بوريقات أو فروع نباتية رفيعة[٣] .

وقد شاع من قبيل الخطأ أن هذه اللواحق الزخرفية إنما هى من مميزات الكتابات الأندلسية وكتابات شمال إفريقية والكتابات الفاطمية ، إلا أن ظهورها مبكرة فى مصر منذ الحلقات الأخيرة من القرن الثالث الهجرى ، أى منذ العصر السابق لقيام الدولة الأخشيدية (٣٢٣/٣٥٧ هـ) ، وشيوع هذه الظواهر فى العصر الأخشيدى ، واكتمالها بعد ذلك فى العصر الفاطمى ، كل ذلك يؤيد ما نريد أن نذهب إليه من أن هذه الخصائص الكتابية الزخرفية التى أدركت فى وقت ما كتابات شمال أفريقية والأندلس وإيران ، نشأت أصلا فى وادى النيل ، ومنه شاعت بتأثير الجوار الجغرافى شرقاً وغرباً ، وليس ببعيد أن تكون قد رحلت رحلتها جهة الغرب إلى شمال أفريقية والأندلس ، وجهة الشرق نحو إيران قبل الغزو الفاطمى بزمن ، أى منذ ظهرت فى مصر فى خواتيم القرن الثالث وبواكير القرن الرابع ، وقد كانت مصر دائماً سباقة فى ميدان الخط ، تجيد فيه وتبتكر الجديد فى الخط والزخرف ، ثم تذيع ذلك فى العالم الإسلامى شرقاً وغرباً .

ويلاحظ على الكتابات الشاهدية فى هذا القرن الرابع ، فيما عدا القليل منها ، تأخر فى الفن الكتابى بجملها دون كتابات القرن الثالث بكثير ، ولعل بدء ذلك التدهور الذى لحق الظاهرة الكتابية كان على أثر انقضاء عصر ابن طولون بما عرف عنه من نهضة سياسية وفنية .

ويلاحظ على الكثير من كتابات الفترة الواقعة بين ٣٢٠ و ٢٥٧ هـ ، ومعظمها يقع فى العصر الأخشيدى ، أنها من النوع المرفع غير الجيد بوجه عام — اللهم إلا القليل منها[٤] ، والمعرض منها لا يختلف فى شىء عن كتابات العصر السابق[٥] .

---

(١) وقد بدأ ذلك أول الأمر فى النقش المؤرخ ٢٩٠ هـ المرقوم ١٢٢١ فى سجلات المتحف الإسلامى — المجلد الرابع اللوحة ٣١ وفى اللوحة ٤٩ المؤرخة ٣١٥ هـ — المجلد سالف الذكر ، واللوحة ١٤ من المجلد الخامس ، وفى النقش المؤرخ ٣٢٨ هـ ، وتبدو هذه الظاهرة على شكل انكسار فى اللام نحو اليسار ، وفى النقش المؤرخ ٣٣٢ هـ تبدو على شكل انكسار مرطب بعض الشىء فى البسملة ، وتبدو على هيئتها الناضجة فى السطر السادس [انظر اللوحات ١٥ و ١٨ و ٣١ و ٣٦ من المجلد الخامس] .

(٢) وقد بدت هذه الظاهرة لأول مرة فى نقوش الحلقة الأخيرة من القرن الثالث — انظر النقش المؤرخ ٢٩٠هـ والمرقوم ١٢٢١ فى سجلات المتحف الإسلامى — اللوحة ٣١ من المجلد الرابع .

— انظر اللوحة ٤٧ من المجلد المذكور ، والنقش رقم ٤٢٢/٢٧٢١ — اللوحة ٤٨ من نفس المجلد ، واللوحة ٣ من المجلد الخامس (يسار) ، واللوحة ٨ من نفس المجلد ، واللوحة ١٣ من المجلد الخامس (يمين) ، واللوحة ٣٦ (يمين) ، واللوحة ٣٤ واللوحات ٣٩ ، ٤١ ، ٤٦ من نفس المجلد ، واللوحة ٩ من المجلد السادس .

(٣) وأول ما يشاهد ذلك فى نقش مؤرخ ٣٠٣ هـ ، رقم ٣٣٢/٢٧٢١ فى سجلات المتحف الاسلامى — اللوحة ٣٩ من شواهد المجلد الرابع — انظر اللوحات ٢٥ و ٢٦ و ٣٠ و ٣١ و ٣٢ و ٣٣ و ٣٥ و ٣٧ و ٤٠ من المجلد الخامس ، واللوحات ٤ و ٥ و ٧ من المجلد السادس .

(٤) انظر اللوحة المؤرخة ٣٢٠ هـ رقم ٣٢٨ فى سجلات المتحف الإسلامى — اللوحة ٤ من المجلد الخامس .

(٥) انظر الكتابة المؤرخة ٣٤١ هـ رقم ١٢٢٢ فى سجلات المتحف الإسلامى — اللوحة ٤ من المجلد الخامس ، والكتابة المؤرخة ٣٥٥ هـ رقم ١٢٣٤ — المجلد الخامس .

والحق أنه لا يكاد يفرق الكتابات الأخشيدية عن سابقاتها إلا تلك اللواحق التى أشرنا إليها آنفاً ، والتى كان من شأنها إكساب الكتابة روحاً جديدة .

وتبدو الكتابات الشاهدية فى النصف الثانى من هذا القرن ، وهو يقع فى حكم الدولة الفاطمية ، غير مختلفة عن كتابات العصر الأخشيدى السابقة عليها فى شىء[1] . ويؤيد هذا ما نريد أن نذهب إليه من أنه ليست هناك حواجز سياسية تفصل كتابة عصر عن كتابة عصر آخر ، بمعنى أنه ليس هناك أسلوب طولونى وأسلوب أخشيدى وأسلوب فاطمى ، وإنما هناك أسلوب واحد متطور ، أدركته فى أوقات متتابعة عوامل ارتقاء وانحطاط ، ولحقته فى بعض الأحايين لواحق خاصة كان دخولها عليه من قبيل التجديد والابتداع والافتنان فى الظاهرة الخطية ، وتتصف بعض كتابات النصف الثانى من القرن الرابع بالجودة النسبية[2] .

وتبلغ الروح الجديدة التى أشرنا إليها ، والتى قلنا إنها جاءت نتيجة لدخول بعض اللواحق الزخرفية على الأصول الكتابية ، غاية ظهورها فى الكتابة المؤرخة ٣٨٩ ﻫ والمرقومة ١٢٣٩ فى سجلات المتحف الإسلامى[4] ، ومما تجدر ملاحظته أن هذه اللواحق التى أدركت بعض الحروف أول الأمر ، بقصد زخرفتها أو شغل الفراغ الناشىء بينها ، لم تلبث أن أصبحت منذ نهاية هذا القرن أجزاء لا تكاد تقبل الانفصال عن الحروف التى لحقت بها — وتلك ظاهرة هامة من ظواهر كتابات هذا القرن — وقد أخطأ الذين زعموا أن هذه الظاهرة دخيلة على الكتابات المصرية ، فقد ثبت لدينا أنها اكتملت فى مصر فى مدى قرن من الزمان (من أواخر القرن الثالث إلى أواخر القرن الرابع) ، كما أخطأ الذين زعموا أنها من مميزات الكتابات الفاطمية ، فقد ثبت بطريق التقصى أنها وليدة الحلقات الأخيرة من القرن الثالث ، سابقة على العصر الأخشيدى ، ومتطورة خلال هذا العصر وبعده ، حتى أدركها الفواطم عند دخولهم إلى مصر فيما أدركوا بها من ظواهر الفنون .

على أن شيئاً هاماً يستلفت النظر ويدعو إلى التريث فى الحكم على كتابات هذا القرن ، ذلك أن كتابات الحقبة الأخيرة من القرن الرابع على الجص فى الجامع الأزهر وعلى الخشب فى مقصورة الجامع الحاكمى أجود بكثير من الكتابات الشاهدية المعاصرة — يفسر ذلك أحد احتمالين :

الأول — أن تكون هاتان الكتابتان قد جودتا تجويداً مقصوداً جعل منهما كتابتين جديرتين بأثرين من أعظم الآثار الفاطمية فى مصر .

الثانى — أن تكون هذه الكتابات أجنبية الطراز ، وفدت على مصر مهاجرة من شمال إفريقية مع الفتح الفاطمى .

على أن مجرد النظر إلى الكتابات الشاهدية فى القرن الثالث الهجرى فى مصر ، يثبت أن فكرة الزخرفة التى أدركت الكتابات التذكارية ، وجدت فى مصر قبل أن توجد فى شمال أفريقية ، فهذه الكتابات التى ما تزال ترى على جدران رباط

(١) انظر الكتابة المؤرخة ٣٣٣ ﻫ فى سجلات المتحف الإسلامى (اللوحة ٢٢ المجلد الخامس — شواهد) .

(٢) انظر النقش المؤرخ ٣٤٤ ﻫ وقارنه بالنقش المؤرخ ٣٤٥ ﻫ (اللوحة ٢٦ من المجلد الخامس — شواهد) .

(٣) انظر النقش المؤرخ ٣٨٢ ﻫ ، رقم ٩٢٠١ (اللوحة ٤٦ من المجلد الخامس — شواهد) .

(٤) النقش المؤرخ ٣٢٩ ﻫ رقم ٢٢٣٩ (اللوحة ٢ من المجلد السادس — شواهد) .

مسجد أبو فتاتة فى سوس (٢٢٣/٢٢٦ هـ) والمسجد الكبير بها (٢٣٦ هـ)، وكلها من عصر الأغالبة، بسيطة خالية من كل زخرف .

ولما كنا قد تقصينا خواص الكتابة فى القرن الثالث وأوائل القرن الرابع، وسردنا أنواع اللواحق الزخرفية على سبيل الحصر، وتذكرنا أن طائفة من هذه الظواهر ينسبها الكثيرون خطأ إلى العصر الفاطمى، كانت قد لحقت بالكتابات المصرية منذ العصر الأخشيدى، فلا يبعد والحال كذلك أن تكون هذه اللواحق قد تطورت فى مصر كما نشأت فيها ابتداءً، ولا بد أن تكون أنواع من هذه الكتابات المجودة والمزخرفة قد زينت فى وقت ما مبانى الأخشيديين وخدمت أغراضهم؛ ولما كانت أسوار «المهدية» ومسجدها (أواخر القرن الثالث) لا تحمل لنا من الكتابات ما يلقى ضوءاً على نوع الكتابات الفاطمية الأولى فى شمال أفريقية، فإنه يصعب جداً أن نتصور أن طراز هذه الكتابات المجودة المزخرفة قد وفد على مصر مهاجراً من شمال أفريقية، بل المرجح أن تكون ظاهرة التوريق التى تتميز بها كتابات الحقبة الأخيرة من القرن الرابع (كتابات الأزهر والحاكم) إن هى إلا تطور لفكرة التشجير التى وجدناها تميز بعض كتابات القرن الثالث — ولا عجب إذن أن تكون هذه الظاهرة قد رحلت من مصر غرباً وعرفها الفواطم فى شمال أفريقية قبل وفودهم على مصر، ولعلهم قد جودوها فى ديارهم الأولى ثم استصحبوها إلى مصر حيث لقيت على أيديهم فيها عناية خاصة .

وربما ذهب ذاهب إلى أن هذه الأساليب الكتابية الزخرفية التى نحن بصددها أندلسية الأصل، لما بين كتابات الأندلس (فى بعض العصور) وكتابات شمال أفريقيا ومصر فى العصر الفاطمى من شبه، وبمعنى آخر قد يظن إنسان أن أساليب الكتابات المجودة المعروفة فى مصر من أوائل العصر الفاطمى فى الأزهر والحاكم، إنما هى من أصل أندلسى، إلا أن ذلك بدوره بعيد عن الصواب، فقد ثبت بالتقصى أن كتابات الأندلس فى القرن الثالث الهجرى كانت من النوع البسيط، ظهر لنا ذلك بالنظر إلى مجموعة الكتابات التى جمعها «ليفى — بروفنسال» من كتابات الأندلس فى ذلك القرن(١) .

ولما كانت بواكير الزخارف الكتابية قد ظهرت فى مصر دون غيرها من بقاع العالم الإسلامى فى القرن الثالث، رجح الزعم القائل بأن اللواحق الزخرفية التى عرفناها فى العصر الفاطمى إنما هى من ابتكار المصريين .
[انظر للملحق الثانى فى نهاية البحث عن اللواحق الزخرفية الكتابية].

والملاحظ بصفة عامة أن كتابات الأندلس (المغرب الإسلامى) تتأخر فى تطورها فترة زمنية تقرب من القرن عن الكتابات المصرية، فهى فى القرن الثانى وأوائل القرن الثالث، تشبه كتابات القرن الأول وبدايات القرن الثانى فى الشرق الإسلامى، وكتابات الأندلس من القرن الرابع تغلب عليها البساطة وإن أدركتها بعض اللواحق الزخرفية التى عرفت فى مصر قبل ذلك بزمن .

والحق أن كتابات الأندلس ظلت تغلب عليها تلك البساطة حتى آخر عهد الأندلس بالكتابات الكوفية، وهى فى مجموعها مهما اتصفت بالزخرف، لم يقدر لها أن ترتفع إلى مستوى كتابات العصر الفاطمى المزخرفة فى مصر .

---

(١) انظر الأشكال فى كتاب ليفى — بروفنسال .

نمود إلى أهم الـكتابات الشاهدية فى القرن الرابع الهجرى ، وقد حصرنا البحث فى عدد من هذه الـكتابات رأيناه أكثر إظهاراً لخواص هذا القرن ، وأكثر إفصاحاً عن فـكرة التطور التى نحرص على إثباتها ـ أما هذه الـكتابات التى اخترناها وخصصناها بالدراسة ، فهى :

١ — كتابة شاهدية مؤرخة ٣٢٠ ﻫ ومرقومة ١٢٢٨ فى سجلات المتحف الإسلامى فى القاهرة — (شكل ٣٦) .

٢ — نقش مؤرخ ٣٢٢ ﻫ من مجموعة يوسف أحمد — (شكل ٣٧) .

٣ — كتابة شاهدية مؤرخة ٣٤١ ﻫ ومرقومة ١٢٣٢ فى السجلات المذكورة — اللوحة ٢٤ المجلد الخامس — شواهد (شكل ٣٨) .

٤ — كتابة شاهدية مؤرخة ٣٥٥ ﻫ ومرقومة ١٢٣٤ فى السجلات المذكورة — (شكل ٣٩) .

٥ — كتابة شاهدية مؤرخة ٣٦٣ ﻫ ومرقومة ٨٨٥١ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة — (شكل ٤٠) .

٦ — كتابة شاهدية مؤرخة ٣٨٢ ﻫ ومرقومة ٩٢٠١ فى سجلات المتحف الإسلامى فى القاهرة — (شكل ٤١) .

٧ — كتابة شاهدية مؤرخة ٣٨٩ ﻫ ومرقومة ١٢٣٩ فى سجلات المتحف المذكور — (شكل ٤٢) .

نقش مؤرخ ٣٢٠ هـ[1]

١ — مادته : رخام
٢ — أبعاده : ٣٥ × ٧٩ سم
٣ — جهة وروده : غير معلومة .

كتابة هذا النقش (شكل ٣٦) مرفعة غائرة تمتاز بشدة تقويم سطورها واتساع ما بينها ، وهى فى مجموعها رائقة بهجة ، تسترعى النظر بقوائمها المرفعة وعراقاتها المستديرة ، تخالف الكتابات المعاصرة بمافيها من التوسيع المقصود واستطالة القوائم نوعاً — ولعل ذلك سر ما فيها من جمال ، بها من ظواهر تقدم الخط : ترطيب فى عراقات الراء والنون والواو والسين وفى شكلى الدال والكاف ونهاية الياء المختتمة ، على نحو أكثر تهذيباً وارتقاء مما ألفناه فى كتابات القرن الثالث ؛ وتكاد هذه الكتابة تكون فريدة فى نوعها ، لا يربطها بمجموعة الكتابات المعاصرة لها والسابقة عليها سوى القليل من الروابط الفنية ، وهى تبعد عن كتابات العصر الطولونى الغليظة، القصيرة القوائم ، بعداً واضحاً.

يقع هذا النقش فى نهاية الفترة العباسية السابقة للعصر الإخشيدى ، وهو يمثل آخر حلقة من حلقات تطور الكتابة فى ذلك العصر .

وتكاد تنحصر أساليب الكتابة فى هذا العصر فى أنواع ثلاثة : (١) كتابات معرضة بارزة قصيرة القوائم على نحو ما كان مألوفاً فى العصر الطولونى ، بدأت تختفى وتحل محلها كتابات مرفعة غائرة قليلة الجودة .ف كتابات مرفعة قليلة الجودة لا تجرى على قاعدة ثابتة ، لم يراع فى إنفاذها أى جهد فنى ، ومعظم كتابات العصر الإخشيدى الشاهدية من هذا



شكل (٣٦) نقش مؤرخ ٣٢٠ هـ ، رقم ١٢٢٨ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة.

(١) رقم ١٢٣٤ فى سجلات شواهد المتحف الإسلامى .

النوع[1] (جـ) وكتابات أقرب إلى التثليث منها إلى البسط والتدوير[2] .

وتعتبر هذه الكتابة فاتحة عصر جديد من عصور الخط التذكارى يمتاز بمعدل جديد يبدو لأول وهلة فى نسبة عرض الحروف القائمة إلى إرتفاعها ،لعله المعدل « الفاطمى » ، ويسترعى النظر فى كتابة هذا النقش من الظواهر الجديدة ارتكاز الفاء والقاف المتوسطتين على قائم قصير — للتحليل الأبجدى : أنظر اللوحة [٢٤] .



لوحة [٢٤] أبجدية مستخلصة من النقش المؤرخ ٣٢٠ هـ سالف الذكر

(١) انظر شواهد القبور : المجلد الخامس اللوحات ١٠ — ١١ — ١٢ — ١٣ — ١٤ .

(٢) انظر شواهد القبور المجلد الخامس اللوحات ٧ (رقم ١٢٢٩) و ١٠ (رقم ١١٧/٣١٥٠) و ١٩ (رقم ١٢٧٠٨) و ٢٢ (رقم ١٢٦٢٢) .

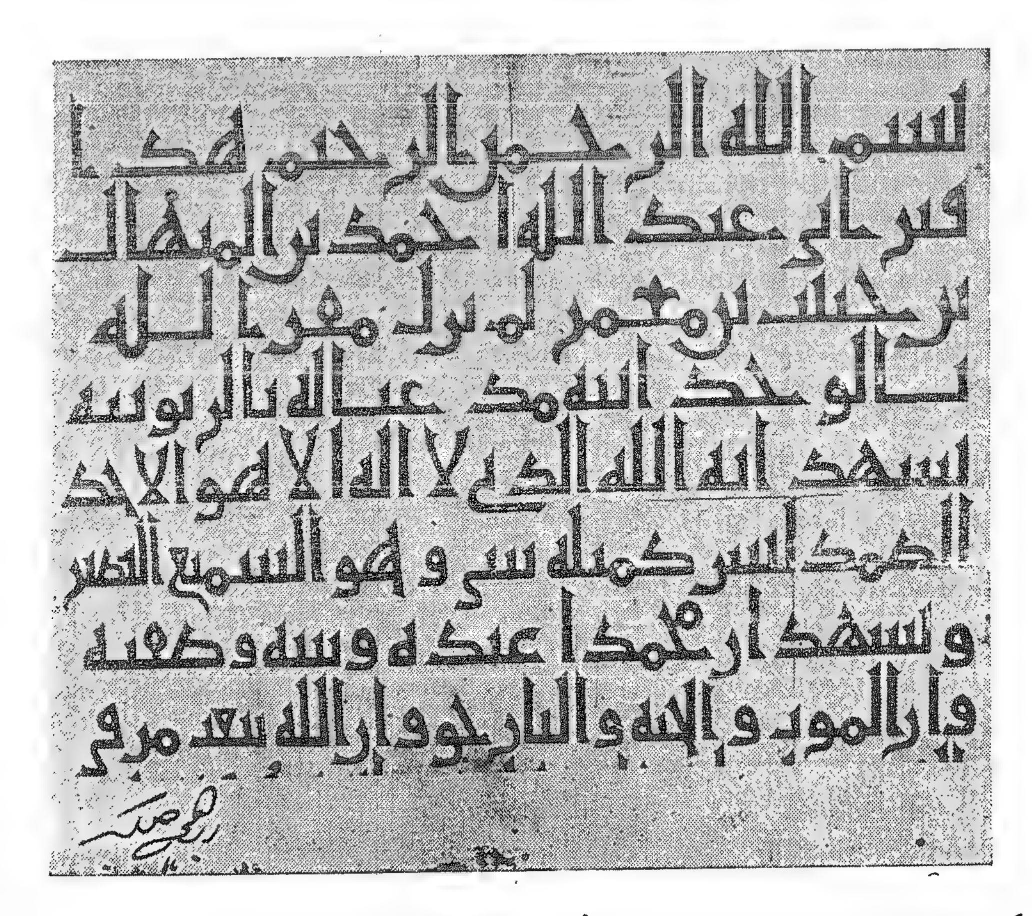
نقش مؤرخ ٣٢٢ هـ

(من مجموعة المرحوم يوسف أحمد)

كتابة هذا النقش (شكل ٣٧) من الفترة العباسية السابقة لحكم الإخشيديين فى مصر ، وهى مجودة إلى حد كبير ، ولعل يد الأستاذ يوسف أحمدقد جرت فيها بذلك التحسين الذى فطرت عليه ، ولا غرو ، فقدكان يميل رحمه الله إلى إبلاغ الكتابات التى ينقلها حد المثل الأعلى ، فلا تروقه كلة من نص عدا عليها عادى الزمن فقلل من ملاسة متونها أو أتلف منها حرفاً أو بعض حرف ، كان لا يدعها عند النقل على تلك الحال ، وإنما يعمل فيها يده بالإصلاح ، يقيس المجهول على المعلوم ، فإن عز المثيل ، تعاون خياله الخصب مع يده القوية المتزنة فأبدعا الحرف أو الحروف الناقصة ، فجرى مجموع الكتابة على وتيرة واحدة .

ونحن نعتقد أن هذه الكتابة المؤرخة ٣٢٢ هـ ، لابد أن تكون قد خضعت فى كثير أو قليل ليد يوسف أحمد وخياله ، فجاءت كما تشهد الصورة المثبتة غاية فى إحكام صنعة الخط ، ملساء المتون ، مفتحة العيون ، كثيرة الائتلاف قليلة الاختلاف .

ويسترعى النظر فى هذه الكتابة إطالة فى مساحة عراقة النون ، وترطيبها ترطيباً شديداً على نحو لم نألفه من قبل ،

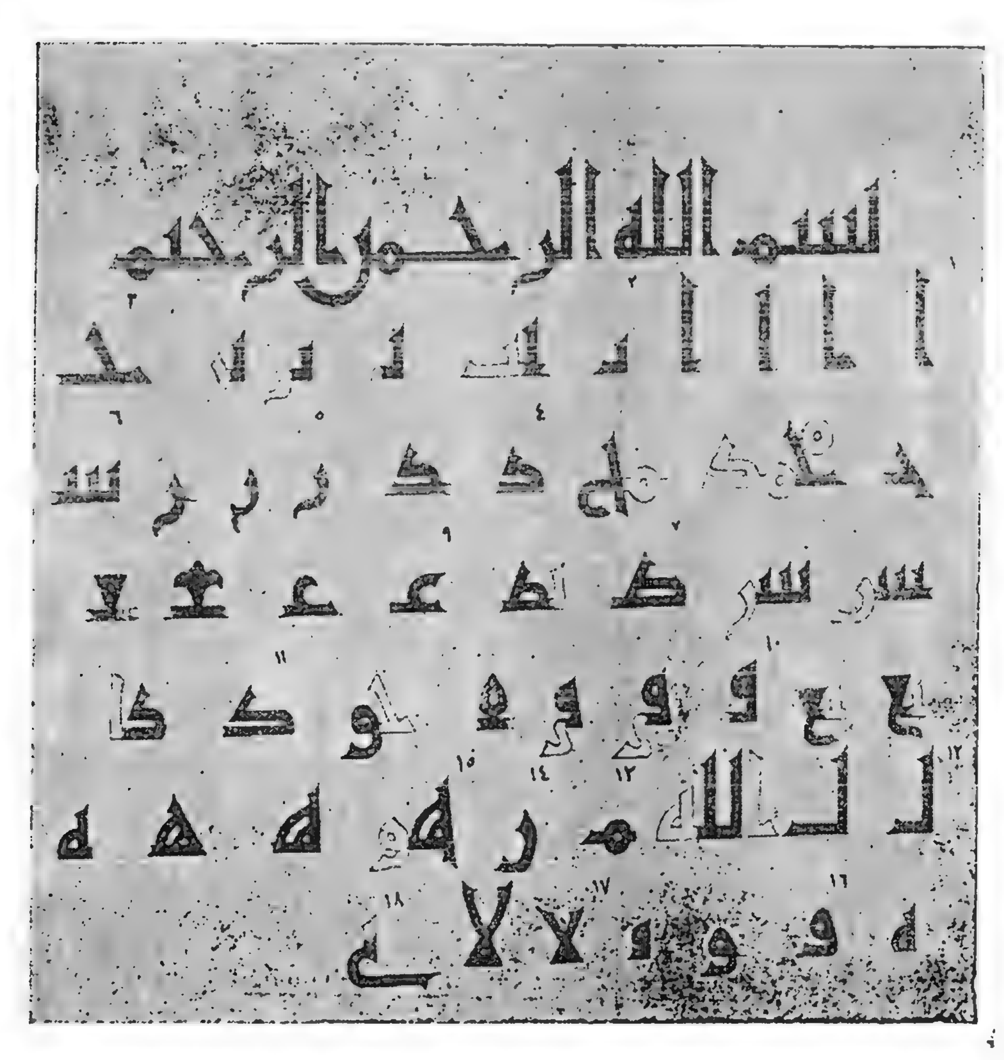


شكل (٣٧) نقش بارز من العصر الطولونى ، نقله الأستاذ يوسف أحمد بطريقة « الاستامباج » للوضوح — رقم ٣٠١٥

وإسبال عراقة الراء وإنهاؤها بتشعيرة ، وإبداع عين متوسطة على هيئة أوراق الزنبق ، وترطيب مؤخر الصاد ، وضجع مقدمها والصعود بسنها إلى ما فوق تسطيحها العلوى ، وإطالة فى بسط اللام المفردة فوق خط تسطيح الكتابة — مما لم يعرف من قبل ، ويلحظ الإنسان فى هذا النقش من الظواهر الكتابية القديمة : سقوط متضجع الحاء المتوسطة فى كلمتى الجنة وحيا عن خط استواء الكتابة ، ورسم العين المتوسطة على هيئة المثلث ، كما يلاحظ من الظواهر الكتابية الجديدة سقوط اللام الثانية فى لفظ الجلالة عن مستوى التسطيح فى هيئة تقويس ضيق ، وفى هذه الكتابة ميل إلى الاستمداد فى كلمة الرحمن — سطر ١ ، وفى لفظ الجلالة — سطر ٣ ، وبالوحدانية — سطر ٤ ، وإلى زيادة بسط الدال والذال فى الكلمات التى أجرى فيها الاستمداد ، ليكون كما فى كلمتى « بالوحدانية — ومذعناً » — سطر ٤ وكما فى كلمة عبد الله — سطر ٢ .

وهذه الكتابة جارية على نسبة فاضلة ، يبلغ عرض ألفها بالنسبة لطولها ١ : ٨ تقريباً ، وهذا سر من أسرار جودتها وجمالها(١) .

للتحليل الأبجدى : أنظر اللوحة [٢٥] .



لوحة [٢٥] تحليل أبجدى للنقش رقم ٣٠١٥ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

(١) راجع فصل : أدب هذا الخط وهندسته ، والنسبة الفاضلة فيه ، ص ٩١ وما بعدها ، ص ١١٥ وما بعدها .

نقش مؤرخ ٣٤١ هـ(١)

١ — مادته : رخام ٢ — أبعاده : ٣٣×٥٤ ٣ — جهة وروده : غير معلومة

كتابة هذا النقش (شكل ٣٨) جارية على أصول الخط التذكارى البسيط ، مقومة السطور ، بادية الجودة ، مرفوعة بعض الشىء ، محفورة فى الحجر ، أظهر صفاتها تناسب الحروف وحسن تركيبها ، حتى لقد بدت فى مجموعها كتابة بهجة رائقة ، والكتابات الشاهدية التى من هذا النوع من القرن الرابع ، قليلة ، الأمر الذى يبعث على كثير من الظن بأن هذا القرن لم يعن بهذه الظاهرة من ظواهر الفنون إلا بمقدار .



شكل (٣٨) نقش مؤرخ ٣٤١ هـ ، رقم ١٢٣٢ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

تمتاز كتابة هذا النقش إذا قورنت بكتابة النقش السابق (٣٢٠ هـ) بقصر الطوالع وغلظها نوعاً ، كما تمتاز فى الجملة باتزان الحروف ، مما يدل على أن اليد التى أنفذتها فى الحجر يد قوية مقتدرة .

وبهذه الكتابة من الخصائص المميزة : ثنى اللام الثانية فى لفظ الجلالة ثنياً مرطباً من أعلاها جهة اليسار ، ونزولها عن مستوى التسطيح فى شكل تقويس ضيق ، ورسم الدال على هيئة زاوية ، والصاد وأختها والطاء وأختها بإبستان لا ترطيب فيهما ، وثنى نهايات المراقات وترفيعها — اللهم إلا فى القليل حيث تنتهى بعض المراقات معرضة مشظاة ، والمين موسعة الفتحة معرضة الطرفين مشظاة .

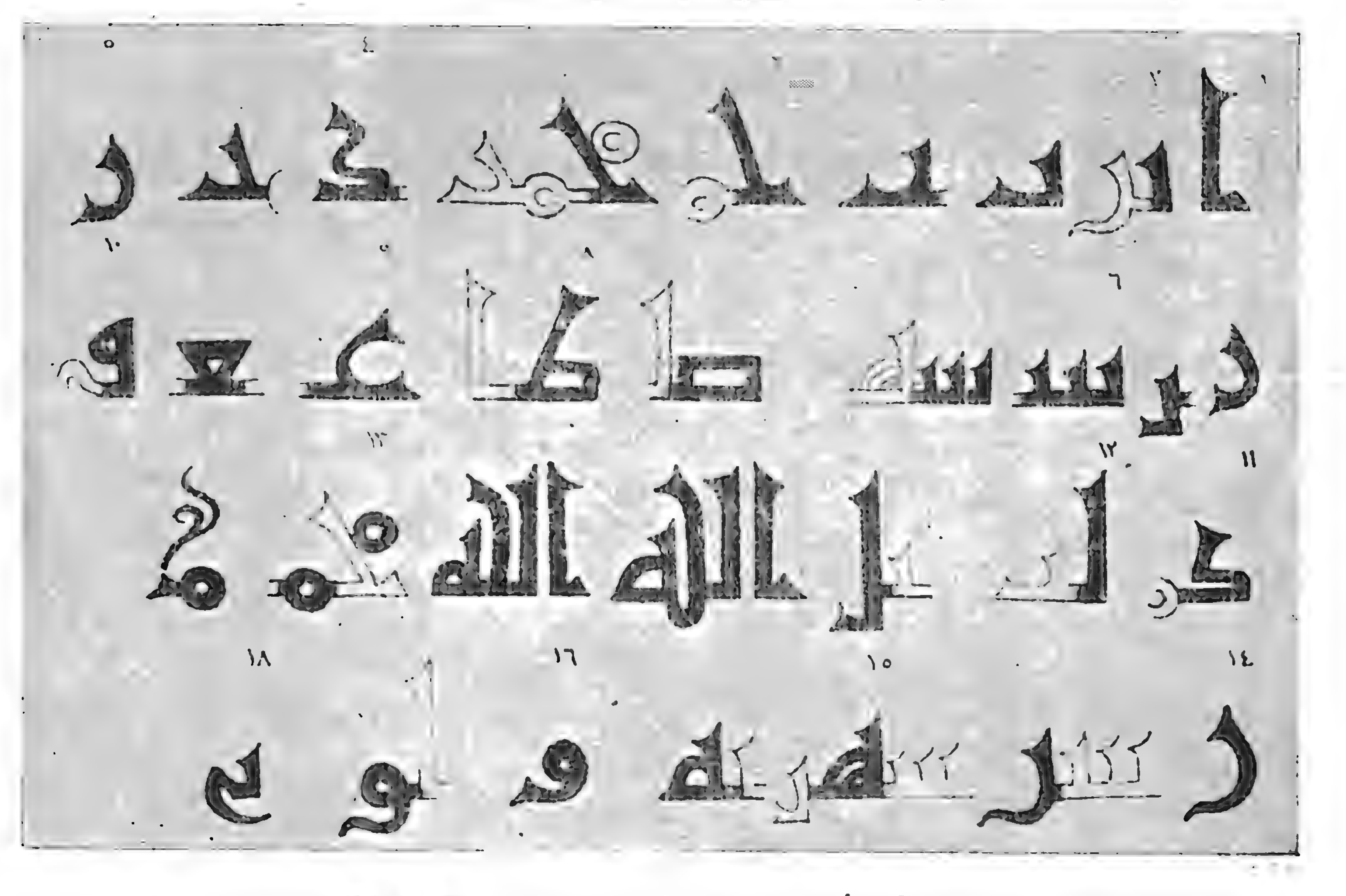
وفيما عدا ذلك لا تختلف هذه الكتابة فى كثير عن الكتابات المجودة السابقة عليها .

ويتبين من قراءة النص الشاهدى لهذا النقش أن هذه البلاطة تحمل اسم « الحسن بن أحمد بن محمد بن اسماعيل بن محمد بن اسماعيل بن محمد بن عبد الله بن على بن الحسين بن على بن أبى طالب » ولعل تلك الجودة الظاهرة التى تتحلى بها كتابته راجعة إلى أنه صنع فى مصر لشريف هاشمى فى عصر كثر فيه تمجيد آل البيت بتأثير الدعوة الفاطمية ، وكان ذلك قبيل غزو الفاطميين لهذه الديار .

للتحليل الأبجدى : أنظر اللوحة [٢٥] .

---

(١) رقم ١٢٣٢ فى سجلات شواهد المتحف الإسلامى بالقاهرة .



لوحة [٢٦] تحليل أبجدى للنقش رقم ١٢٣٢ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

نقش مؤرخ ٣٥٥ هـ (١)

١ — مادته : رخام ٢ — أبعاده : ٣٧×٨٤ سم ٣ — جهة وروده : غير معلومة .

هذا النقش (شكل ٣٩)(٢) وكثير غيره من نقوش العصر الإخشيدى المتأخر يحمل كثيراً من مظاهر الكتابات التى يزعم الكثيرون أنها فاطمية ، وما هى إلا تطور لكتابات مصر على مدى القرنين الثالث والرابع الهجريين ، وقد سبق لنا أن أشرنا إلى تلك الظواهر فى موضع آخر ، ولا بأس أن نجملها هنا مرة ثانية لندلل على ما نريد أن نذهب إليه من أن الظاهرة الخطية تطورت فى مصر بمنأى عن المؤثرات الخارجية حتى غدت لها على الزمن صفات خاصة ظن أن للأحداث السياسية دخلا فيها ، وكان من ذلك أن نسبت الخطوط خطأ إلى الأسرات الحاكمة ، والخط ظاهرة اجتماعية ترتبط بالزمان والمكان أكثر من ارتباطها بأحداث السياسة .



شكل (٣٩) نقش مؤرخ ٣٥٥ هـ رقم ١٢٣٤ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

ونحن نلخص ما فى هذه الكتابة من تلك الظواهر فيما يلى :

١ — علو الباء المبتدأة وما فى معناها حتى تبلغ مبلغ الحروف الطالعة طولا .

٢ — ثنى اللام الثانيـة فى لفظ الجلالة ثنياً مرطباً جهة اليسار ، وسقوطها بتقويس عن مستوى التسطيح .

٣ — ارتكاز الفاء المتوسطة على قائم قصير ، وتلويزها ، وتسنين هامتها .

٤ — ترطيب العين المتوسطة والياء المختتمة وإضافة فرع نباتى إليها وتوريقها .

٥ — إسقاط الحروف عن مستوى التسطيح بطريقة التقويس ، فى غير لفظ الجلالة [اللوحة : سطر ٢ ، ٥] .

٦ — الصعود بعراقة الياء المختتمة فى شكل تقويس موسع معلى حتى ليكاد يدرك نهاية الحروف القائمة .

٧ — والناظر إلى كتابات هذا العصر بوجه عام ، يرى غير ما قدمنا من الظواهر ما سبق أن أشرنا إليه من تحويل استمداد الميم المختتمة إلى شبه فرع نباتى ينثنى فوق تدويرها ذات اليمين ، ثم تعود إلى الانثناء ذات اليسار حتى يبلغ مبلغ الطوالع طولا — كما يلاحظ ميلا إلى تحويل استدارة الميم إلى نوع من التلويز ، ويدرك رغبة الكاتب فى تحويل طالع الطاء إلى خط مستلق إلى اليمين ينثنى فى تقويس موسع إلى اليسار ، يستقر فوق نهاية تلويزها ، كما نجد ميلا إلى رسم الهاء المشقوقة على زاوية مع كثير من « الترطيب » أصاب الهاء بقدر ما فقدته الصاد وأختها والطاء وأختها حيث استحالت هذه الحروف فى كتابات هذا العصر إلى حروف

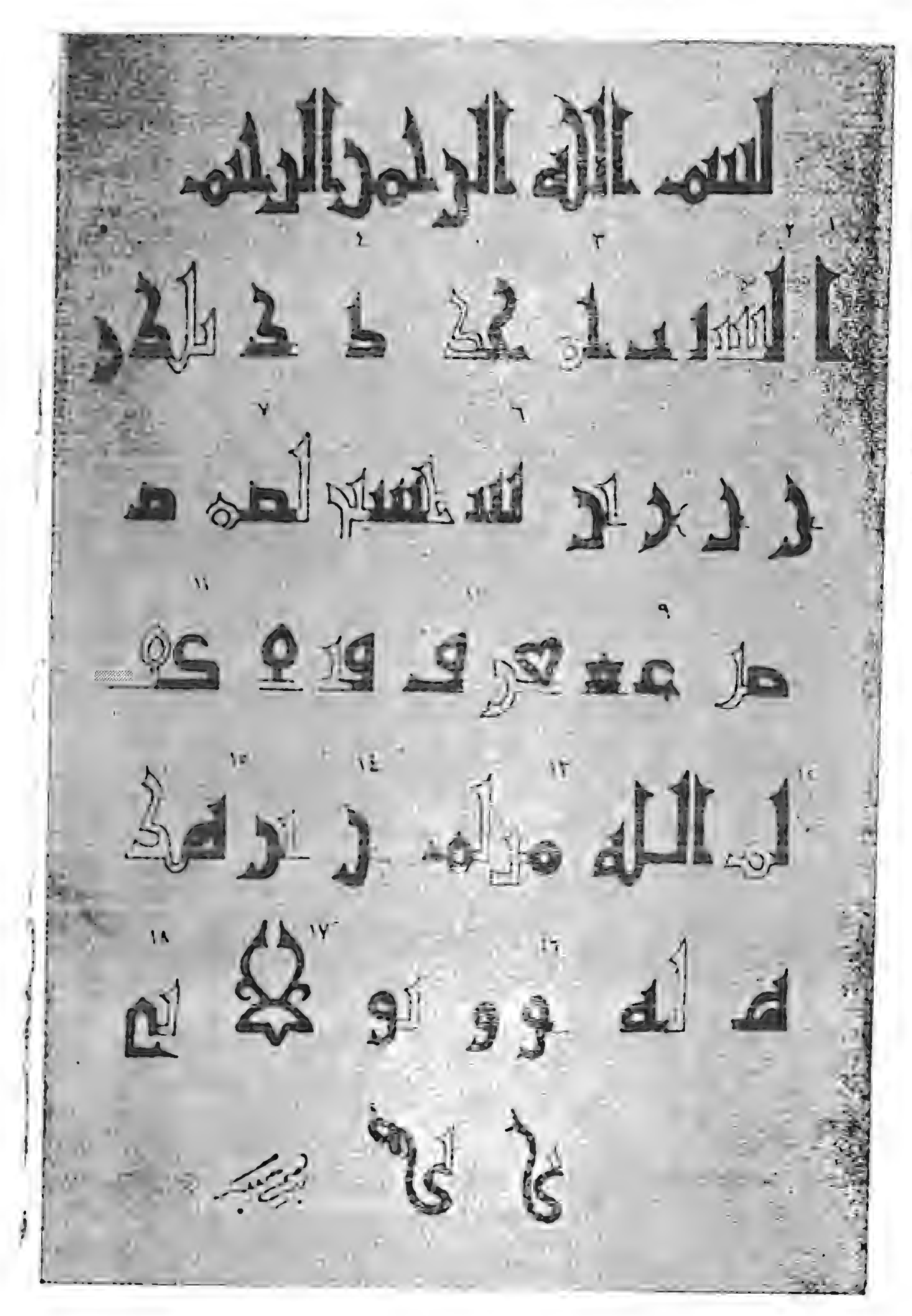
---

(١) رقم ١٢٣٤ فى سجلات شواهد المتحف الإسلامى بالقاهرة .

(٢) انظر الشواهد المرقومة ٢٨٤٧ و ٤٣٢/٢٧٢١ واللوحة ٣٧ المجلد الخامس — شواهد .

شديدة اليبس ، تكاد تخلو من كل ترطيب ، وهو يدرك فوق ذلك كله ذلك الميل الشديد إلى ترطيب عراقات الراء والنون وجمعها والصعود بها فى تقويس موسع جهة اليمين ، ثم الرجوع بها على نحو شبيه بالسابق ناحية اليسار(١) .

للتحليل الأبجدى : أنظر اللوحة [٢٧] .



لوحة [٢٧] تحليل أبجدى للنقش المؤرخ ٣٥٥هـ ، رقم ١٢٣٤ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

(١) انظر اللوحتين ٣١ و ٣٧ (المجلد الخامس — شواهد) من العصر الإخشيدى ، ثم قارنهما باللوحة ٤١ من العصر الفاطمى (المجلد الخامس — شواهد) ، واللوحة رقم ١ (المجلد السادس — شواهد) من العصر الفاطمى .

نقش مؤرخ ٣٦٣ هـ (١)

١ — مادته : رخام ٢ — أبعاده : ٥٣×٤٦ سم ٣ — جهة وروده : غير معروفة .

كتابة من خلافة المعز أبو تميم معد أول الخلفاء الفاطميين بمصر (شكل ٤٠) عليها مسحة من البساطة والرونق تبدو لأول وهلة خالية من خصائص العصر الذى نقشت فيه ، إلا أن التريث فى النظر إليها يدخلها فى عداد كتابات النصف الثانى من القرن الرابع ، بما تحمله من الخصائص الآتية :

١ — ارتفاع الباء المبتدأة إلى علو الحروف الطالعة .

٢ — استلقاء طالع الطاء إلى الخلف .

٣ — رسم الدال على زاوية .



شكل (٤٠) نقش مؤرخ ٣٦٣ هـ — فى سجلات المتحف الإسلامى رقم ٨٨٥١

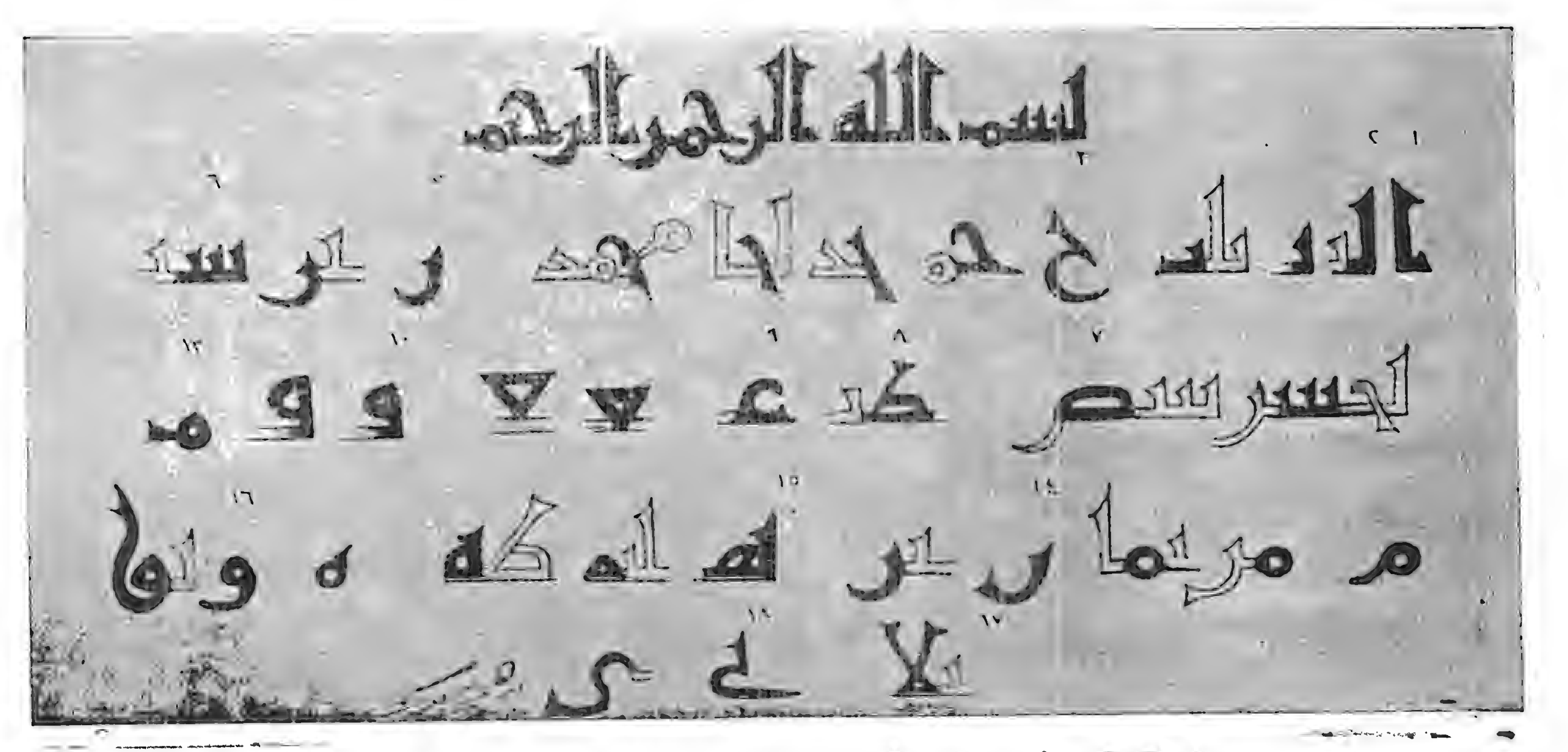
٤ — الصعود بعراقة الواو فى شكل تقويس موسع إلى علو يبلغ نهاية الحروف الطالعة .

٥ — ترطيب الراء والنون والواو .

٦ — وتكاد تمتاز هذه الكتابة عن غيرها من كتابات العصر بترطيب جبهة الجيم وأخواتها بثنى مشمر منكب ، كما فى الخطوط اللينة ، وسقوط جزئها المنضجع عن خط استواء الكتابة ، والهاء المتوسطة مدورة مشقوقة ، نصف شقها فوق مستوى التسطيح ونصفه الآخر تحته ، والكتابة فيما عدا ذلك معجمة (منقوطة) على نقيض الكتابات الكوفية التذكارية أجمع ، ولعل هذا المعجم (النقط) دخيل عليها غير معاصر لها .

للتحليل الأبجدى : انظر اللوحة [٢٨]

(١) رقم ٨٨٥١ فى سجلات المتحف الإسلامى فى القاهرة .



لوحة [٢٨] تحليل أبجدى للنقش المؤرخ ٥٣٥ هـ — ؛ رقم ٨٨٥١ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

نقش مؤرخ ٣٨٢ هـ (1)

١ — مادته : رخام ٢ — أبعاده : ٢٣×٧٨ سم ٣ — جهة وروده : الوجه القبلي .

كتابة من خلافة العزيز أبو منصور نزار ثاني الخلفاء الفاطميين بمصر (شكل ٤١) ، فريدة في نوعها بين الكتابات الشاهدة معرضة يبدو فيها إحكام الصناعة الخطية على وجه لم تألفه حتى الآن في كتابات هذا القرن، فليس بين مئات الكتابات الشاهدية السابقة واللاحقة لهذه الكتابة شيء يشبهها في جودة الخط والحفر .



شكل (٤١) نقش قبري مؤرخ ٣٨٢ هـ — رقم ٩٢٠١ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

ولعل السر في تجويد هذه الكتابة راجع إلى أنها صنعت لهاشمي من آل البيت ، هو (أبو القاسم) يحيى بن علي بن محمد [بن ...] جعفر بن الحسن بن الحسن بن علي بن أبي طالب(2) في عصر من أكثر عصور الإسلام إعلاء لشأن آل محمد .

يمثل هذا النقش شيئاً غير قليل من خصائص الكتابة في هذا القرن على نحو مجود ، وكتابته تعتبر مثلا أعلى لكتابات الشواهد ، وهي لا تقل إتقاناً وروعة عن أعظم الكتابات شأناً في العصر الفاطمي، تمتاز إذا قورنت بكتابات الأزهر والحاكم

---

(١) رقم ٩٢٠١ في سجلات المتحف الاسلامي بالقاهرة .

(٢) قراءة « فييت » — شواهد القبور ، المجلد الخامس ص ١٩٠ رقم ١٩٨٩ .

بالبساطة برغم تلك المحـاولات الزخرفية التى تبدو لأول نظرة فى هذه الـكتابة الفريدة ، ويمكن أن نلخص تلك المحاولات فيما يلى :

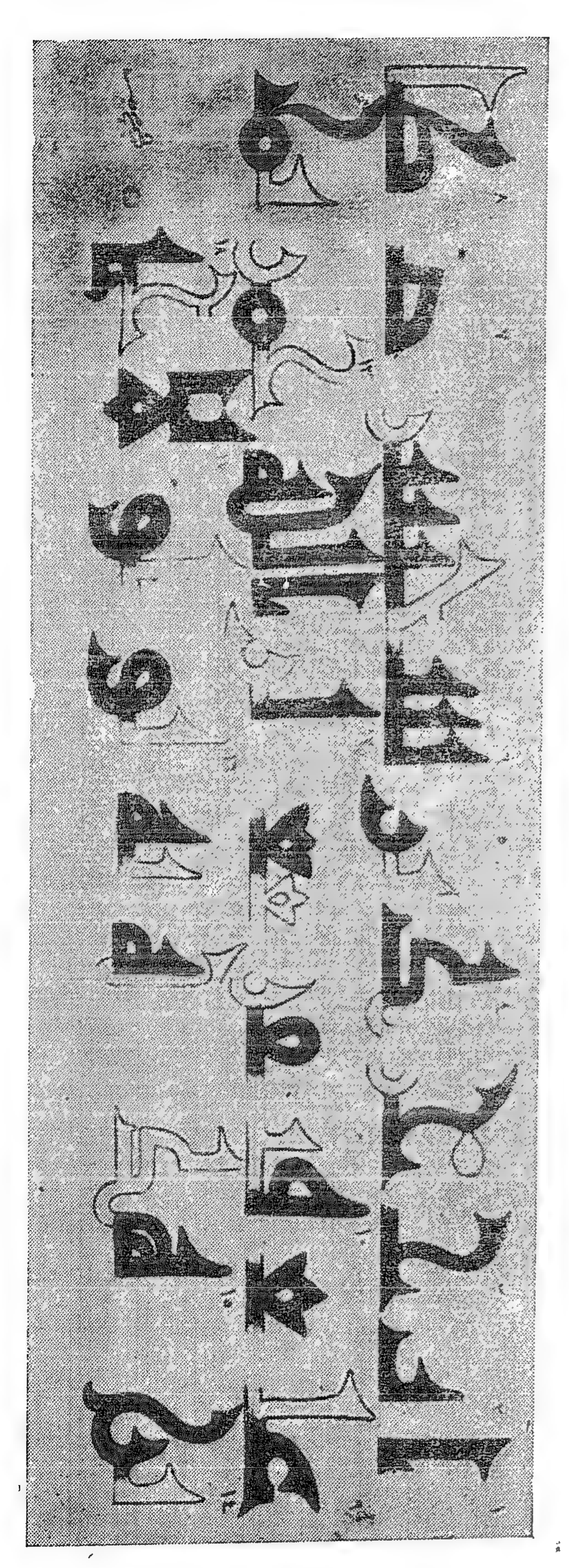
١ — توريق بسيط يلحق عراقة النون فيما قبل جمعها بقليل .

٢ — «زائدة» على هيئة فرع نباتى لاينطلق من نهاية بسط الميم ، بل يرتكز بترفيع فوق منتصف انبساطها .

٣ — افتنان فى رسم العين المتوسطة بإضافة زائدة مثلثة فوق قمتها .

٤ — زيادة فى انثناء جبهة الجيم واختيها .

٥ — على أن ما بهذه الـكتابة من مبالغة فى تفطيح قمم الحروف الطالعة ونهايات الحروف بوجه عام ، يكاد يكون فى ذاته نوعاً من الزخرف .



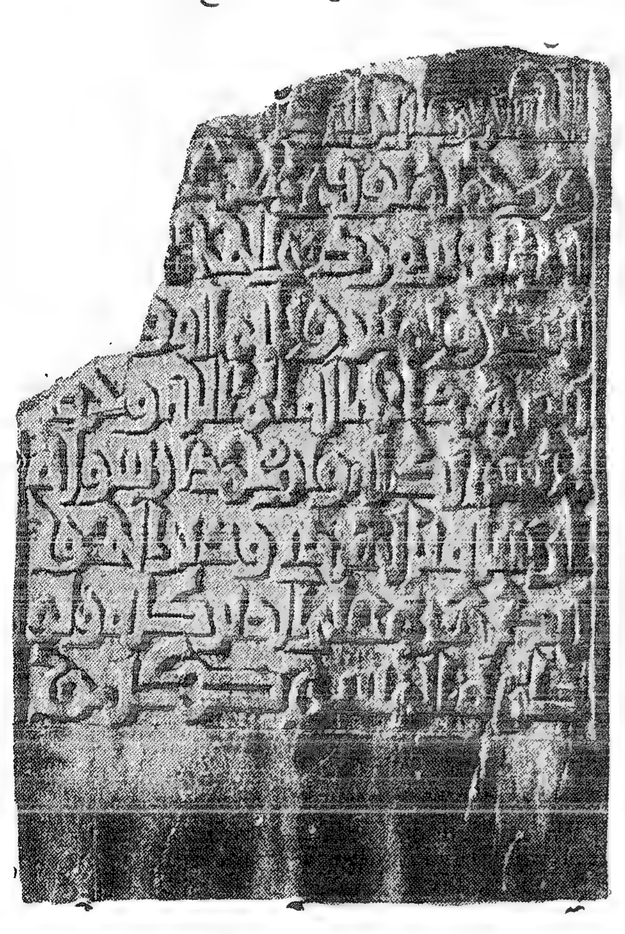
لوحة [٢٩] تحليل أبجدى للنقش المؤرخ ٣٨٢هـ – رقم ٩٢٠١ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

للتحليل الأبجدى : انظر اللوحة [٢٩] .

نقش مؤرخ ٣٨٩ هـ[1]

١ — مادته : رخام ٢ — أبعاده : ٥٢×٦٨ سم ٣ — جهة وروده : غير معلومة .

كتابة من خلافة الحاكم أبي على منصور ثالث الخلفاء الفاطميين بمصر شكل (٤٢) باسم واحد من سلالة الحسين بن على بن أبي طالب ، ومن عجب أن تكون هذه الكتابة ثالثة الكتابات الشاهدية المجودة المعروفة عن هذا القرن ، لواحد من آل البيت أيضاً، حتى ليكاد الإنسان يعتقد أن الخط الجميل المجود كان فى النصف الثانى من القرن الرابع الهجرى وقفاً على خدمة التشيع لآل البيت ، ولا يبعد أن يكون كل ما لحقه من زخرف وما أصابه من تحسين وما أدركه من افتنان ، كان قرين تلك الحركة الدينية القوية التى شملت وادى النيل من لدن نهاية حكم الدولة الإخشيدية حتى نهاية عصر الفاطميين .



شكل (٤٢) نقش مؤرخ ٣٨٩هـ — رقم ١٢٣٩ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

ولا يبعد أن يكون الخط قد لعب دوراً هاماً فى خدمة الدين فى العصر الفاطمى ، فاقتصرت الأنواع المقومة منه على تحلية المساجد والأضرحة ، وخص آل بيت النبي صلى الله عليه وسلم بأرقى ما عرف من أنواعه تخليداً لذكرهم ، يفسر هذا ما نراه سائداً فى الكتابات الشاهدية الأخرى من قلة العناية ، سواء من حيث صنعة الخط أو صنعة الإنجاز .

يميز هذه الكتابة المشرفة على نهاية القرن تجويد لا بأس به ، رغم ما فيها من عدم التناسب بين ثخانة الحروف ، وتزاحم السطور والحروف ، وهى بالقياس إلى نقش ٣٨٢ هـ كتابة أقل جودة وتحسيناً ، ومهما يكن من أمرها ، فإن بها من الخصائص الكتابية ما يمكن أن نجمله فيما يلى :

١ — زيادة فى تقويس جبهة الجيم وأختيها حتى لتبدو فى هذه الكتابة « منكبة » فوق الحرف الذى يليها .

٢ — ترفيع عراقات الراء والواو وعدم جمعها ، وانتهاؤها بثنى مرفع .

---

(١) رقم ١٢٩٣ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

٣ — تلوين تدوير الواو فى بعض المواضع .

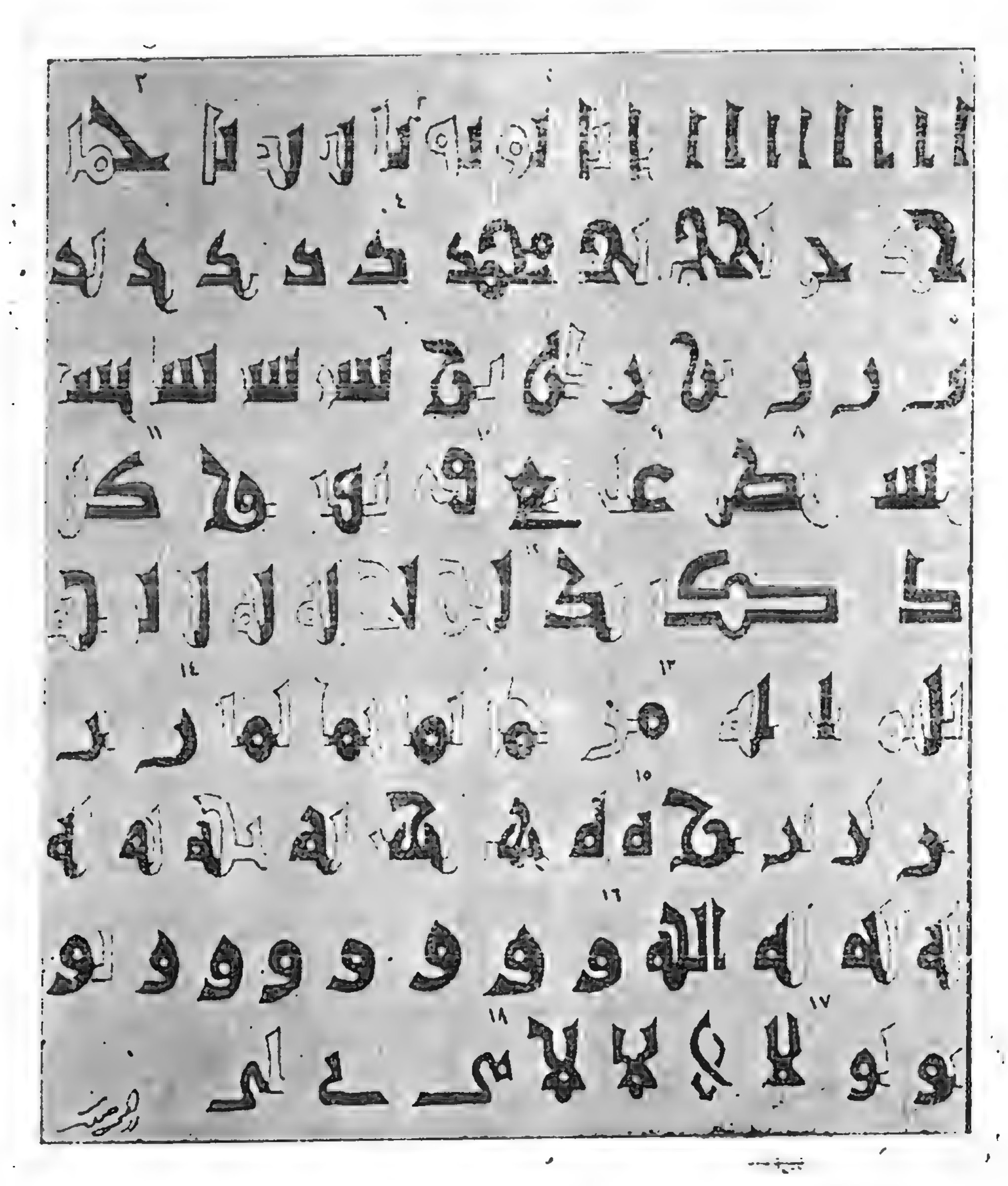
٤ — جمع عراقة الراء وإنهاؤها بقائم رأسى قصير ، وكذلك جمع عراقة القاف والنون وإنهاؤها بزائدة مائلة إلى اليسار ، مع إلحاق ورقة نباتية قبل جمعها مباشرة .

٥ — ظهور الزخرفة الورقية التى رأيناها فى بعض الكتابات السابقة ، فى عراقات الراء والقاف وما فى معناها .

٦ — ظهور نوع من الياء المفردة والياء المختتمة تحل فيه التزوية محل الترطيب

٧ — ظهور نوع من الهاء المتوسطة على شكل نصف دائرة فوق مستوى التسطيح ، شقت شقاً رأسياً بخط مال قليلا جهة اليمين ثم ينثنى فى تمريض جهة اليسار ، على أكثر من هيئة واحدة .

٨ — ظهور نوع جديد من حرف اللام ألف تعلو فيه الألف ، عن اللام وتنكب فوقها .



لوحة [٣٠] تحليل أبجدى للنقش المؤرخ ٣٨٩ هـ — رقم ١٢٣٩ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

٩ — بسط عراقة العين المختتمة فى كلمة (يشفع) .

١٠ — ظهور الاستمداد بعد اختفائه طويلا ، وتحليته بتقويسات تخفف من الملل الذى يتبع الاستمداد عادة ، وتملأ بعض الفراغ الذى يخلقه الاستمداد .

١١ — تسقط اللام المبتدأة حتى مستوى التسطيح ، ثم تتصل على شكل زاوية حادة بالحاء المتوسطة على نحو غير مألوف ، كما فى كلمة (الحق) — وتتصل الحاء المتوسطة بالجيم التى تليها بطريقة مماثلة كما فى كلمة (الحجة) .

١٢ — ذلك فضلا عن عقف اللام الثانية فى لفظ الجلالة جهة اليسار ، وغيرها من اللامات (كما فى كلمة ليلة) ، وسقوط تلك اللام بتقويس عن مستوى التسطيح .

للتحليل الأبجدى : أنظر اللوحة [٣٠] .

الفصل السادس عشر

كتابات الجص فى الجامع الأزهر ٣٦٩ هـ

يلحظ المتتبع لحلقات التطور فى الظاهرة الكتابية الكوفية أن تدهوراً واضحاً فى الكتابات التذكارية القبرية بدأ يظهر مع الحلقات الأولى للقرن الرابع الهجرى ، وأن الغالبية من هذه الكتابات (أوالنقوش) تتصف بعدم الجودة وبالتأخر الذى يضعها دون كتابات القرن الثانى ، وفى مجال المقارنة تبدو كتابات القرن الثالث كما لو كانت « طفرة » وقتية جاءت نتيجة للمنافسة الفنية بين مصر والعراق كوجه من وجوه المنافسة السياسية .

ولا يعدو الأمر فى هذا المجال أن يكون نوعاً من الوهم ، لأن النقوش القبرية قد صارت مع الزمن مجرد تسجيل للوفاة على أى وجه يكون التسجيل ، وبعبارة أخرى صارت نوعاً من الإنتاج الفنى الذى يسد مطالب عامة الناس دون الخاصة ، وأن الخاصة لابد أن تكون قد لقيت طائفة ممتازة من صانعى النقوش عملت لها ، وأن الإجادة البادية فى كثير من نقوش القرن الثالث كانت من صنع هؤلاء ، يدل على ذلك ويؤكده أن القرن الرابع الهجرى والقرن الذى يليه لم يخلوا من نقوش قبرية فيها كثير من الملاحة والحسن والجريان على قواعد الخط الكوفى ، ومن هذه تلك النقوش التى صنعت لنفر من آل البيت تسجيلا لوفاتهم على ما مر بنا .

على أن هناك دليلا واضحاً على أن الكتابات التذكارية التى زينت العمارة فى القرن الرابع والقرن الخامس والقرن السادس كلها آيات فى جودة الكتابة وجريانها على النسبة الفاصلة وزخرفتها والإبداع فيها إلى الدرجة التى تضعها فى مصاف أجمل النقوش التى ظهرت فى أماكن أخرى من العالم الإسلامى ، وبالأخص فى شمال العراق فى ظل الأتابكة العظام من حكام الموصل وديا بكر ، الأمر الذى يبعث على الاعتقاد بأن الخط الجيد والإبداع فى صناعة النقوش ، قد خصت بهما طائفة من الناس ، هى الطائفة القادرة على مكافأة الصناع وتقدير جهودهم الفنية ، وأن الإنتاج الفنى الكتابى استعلى على العامة ليكون فى خدمة الخاصة وحدهم .

ومهما يكن من الأمر، فإن الظاهرة الفنية الكتابية والتجديد فيها يرجع الفضل فيهما بلا شك إلى الجهود التى بذلها عامة الصناع فى شرق العالم الإسلامى لتجويد الخط التذكارى ، فى المدرسة الشعبية الكتابية التى أنتجت للعامة تخرج المجودون من صانعى النقوش ومزخرفيها والمبدعين فى مجالها — هؤلاء استأثرت بإنتاجهم عليه الناس، استفادت من فنهم فى تحلية المبانى بالأشرطة الكتابية الزخرفية على واجهات الأبنية المدنية والدينية ، وفى تفاصيلها المعمارية ، فى أروقة المساجد — فى العقود والمقصورات والمحاريب والمنابر والمشاهد .

وتشهد القرون الثلاثة الهجرية ، الرابع والخامس والسادس ، فى مصر، نماذج رائعة من النقوش الكوفية المزخرفة لازمت فن العمارة وخدمته،وكانت عنصراً متميزاً من عناصر زخارفه ، منها نقوش الجامع الأزهر فى الجص، ونقوش الجامع الحاكمى فى الحجر والخشب ، ونقوش محاريب العصر الفاطمى فى الجص حول المحاريب وفى الجامع الأقمر، وجامع الصالح طلائع بن رزيق وعلى أسوار القاهرة التى أنشأها بدر الجمالى .

وظلت النقوش الكوفية التذكارية مستخدمة فى تحلية المبانى وتفاصيلها المعمارية الداخلية فى العصرين الأيوبى والمملوكى فى مصر ، ومنها أمثلة جميلة حفرت فى الخشب فى العصر الأيوبى وركبت فى التغشيات الرخامية فى العصر المملوكى داخل المساجد ، ومن أروع أمثلتها الشريط الكتابى الذى يحلى الجزء العلوى من حوائط مدرسة السلطان حسن المملوكى .

ومن ثم نرى أنه لامناص من معالجة طائفة من النقوش الكوفية الهامة التى زينت العمارة الفاطمية .

ونبدأ بالكتابات التى لا تزال ترى فى الجامع الأزهر من عصر التأسيس وبعده ، لنردفها بالكتابات التى ترى فى جامع الحاكم بأمر الله ، وبكتابات أخرى نرى أن تشملها هذه الدراسة لتحقيق غايتين :

أولاهما : بحث العلاقة بين هذه النقوش والنقوش الشاهدية المصرية المتطورة عبر القرون الثلاثة الهجرية الأولى .

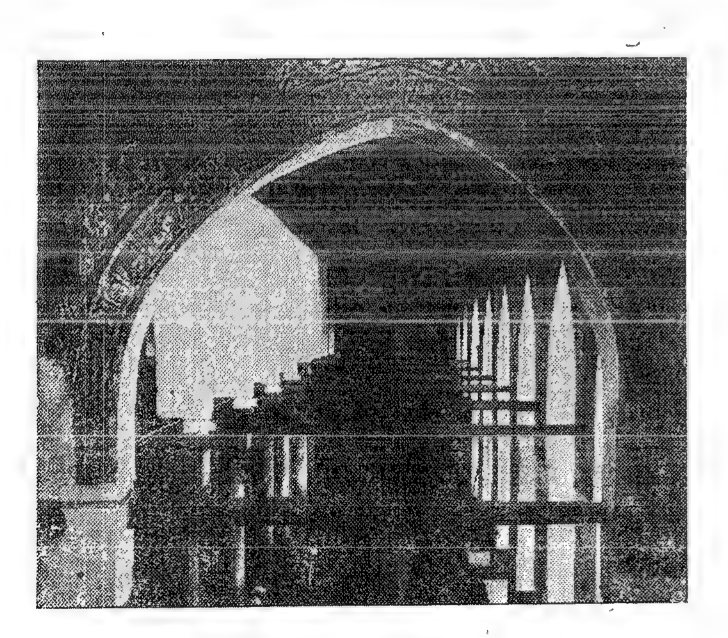
وثانيهما : دراسة هذه النقوش دراسة مستقلة لإظهار قيمتها الفنية .

وكتابات الجامع الأزهر التى نرى منها مثالا فى شكل (٤٣) سواء منها ما يوجد على جانبى المجاز المؤدى إلى المحراب القديم حول المقود ، أو فى الإفريز الدائر حول حوائط رواق القبلة ، هى أول الكتابات « الرسمية » الفاطمية فى مصر .

وبمقارنة هذه الكتابات بالكتابات الدارجة ، نجد الصلة بينهما تكاد تكون منعدمة[1]، وكتابات الأزهر هذه أشرطة لاتبلغ من العرض درجة كبيرة ، يكاد العنصر الخطى فيها يشغل عرض الأشرطة ، والزخارف العالية فيها ورقية لإنباتية بالغة من الإتقان درجة كبيرة ، وأسلوب هذه الزخارف شديد الشبه بأسلوب الزخارف فى مقصورة الجامع الحاكمى .

والذى يسترعى النظر ويدعو إلى التفكير ملياً أن أسلوب الكتابة فى الجامع الأزهر يختلف فى مجموعه عن أساليب الكتابة المتطورة فى مصر فى القرن الثالث ، الأمر الذى يبعث على الظن بأن الفاطميين ربما كانوا قد جلبوا إلى هذه الديار فى رحيلهم إليها من شمال أفريقية فناً كتابياً زخرفياً خاصاً ، تطور فى شمال أفريقية تطوراً سريعاً وعظيماً فى مدى نصف قرن من الزمان (٢٩٧ — ٣٦١ هـ) .

على أن هذا الافتراض قد يكون صحيحاً وقد لايكون، وكنا نستطيع أن نقطع فيه برأى ، لوأنه بقيت لنا كتابة أخشيدية رسمية يمكن أن نقارن



شكل (٤٣) أنموذج من كتابات الجامع الأزهر المحفورة فى الجص ، مؤرخ ٣٦١ هـ

(١) انظر النقش ١٢٣٤ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة ، المؤرخ ٣٥٥ هـ من العصر الإخشيدى ؛ والنقش ٨٨٥١ المؤرخ ٣٦٣ هـ من خلافة المعز الفاطمى فى مصر .

بها هذه الـكتابة الفاطمية الرسمية ، وكنا نستطيع أن نقطع فيها برأى كذلك ، لو أن لدينا كتابة رسمية باقية فى « المهدية » أو غيرها من المدن الفاطمية فى شمال أفريقيا يمكن أن نقارن بها هذه الـكتابات فى الجامع الأزهر — وهكذا أصبح من العسير أن تنتهى إلى رأى حاسم فى أمر هذه الـكتابة ، أهى تطور لـكتابات العصر السابق لها فى مصر ، أم هى أسلوب مستجلب ، على أن هناك القليل من أوجه الشبه بين العنصر الـكتابى البحت فى كتابات الأزهر وبين مثيله من الـكتابات الشعبية فى مصر ، لعله ذلك القدر المشترك الذى يكون عادة بين الأساليب المختلفة فى المكان الواحد ، أو بين أساليب البلاد المتجاورة .

ويسترعى النظر أن الزخارف الجصية التى تحلى مابين العقود ، والتى توجد فى تجويف المحراب القديم والتى تسود بوجه الإجمال فوق الأجزاء العلوية من حوائط رواق القبلة ، تحتفظ بأسلوب القطع المائل المعروف فى زخارف الجص فى « سامرا » وزخارف الجص فى العصر الطولونى — أما الـكتابة ذاتها فقد قطعت بطريقة القطع العمودى . وقد تكون اليد التى أنفذت هذه الزخارف الجصية يداً ظلت تعمل تحت المؤثرات الطولونية فى الجص ، كما ظلت أخوات لها تعمل تحت نفس المؤثرات فى صناعة حفر الخشب ، بما ظهر أثره فى باب جامع الحاكم المحفوظ بالمتحف الاسلامى والذى تلاحظ فيه طريقة القطع المائل المعروفة فى الفن الطولونى .

ومما هو جدير بالذكر أن الإفريز الخشبى الدائر بأسفل السقف بالجامع الطولونى ، وهو أول كتابة رسمية فى مصر ، يختلف من حيث مادته وطراز الـكتابة فيه عن هذه الـكتابات كل الاختلاف[1] .

ومهما يكن من الأمر ، فأننا نلحظ فى الجامع الأزهر من الطرز الـكتابية ما يأتى :

١ — طراز فريد فى نوعه يوجد حول طاقية المحراب القديم على شكل إفريزين ، أحدهما عريض يدور حول طاقية المحراب وفى مستوى سطحه الخارجى ، والآخر أقل عرضاً وأصغر كتابة داخل بعض الدخول عن مستوى سطح المحراب الخارجى ودائر حول طاقيته كسابقه .

ولا تكاد تختلف أصول الـكتابة فى الإفريزين ، اللهم إلا فيما يبدو فى الخارجى منهما من الزخارف والعقد التى تذكر ببعض كتابات القيروان[2] ، والمرجح أن هذه الـكتابة ذات الزخارف والعقد ترجع إلى عصر تأسيس الجامع على يد جوهر الصقلى (٣٦١ هـ) .

٢ — طراز من الـكتابة يسود حول العقود الثمانية التى تكتنف المجاز المؤدى إلى المحراب القديم وحول الشبابيك المسدودة فيما بقى من الحائط الجنوبى الشرقى الذى كان قبلا حائط القبلة قبل توسيع الجامع فى العصر التركى الأخير ، وفى بعض أجزاء الحائط الجنوبى الغربى والحائط الشمالى الشرقى ، وهو طراز غنى بالزخارف النباتية ، تبدو عليه مسحة من القدم تلحقه بعصر التأسيس[3] .

---

(١) راجع : S. Flury, le Décor. Epigraphique des Monuments Fatimides du Caire, SYRIA XVII, pp. 367/68.

(٢) راجع : Marçais, Manuel I, p. 168.

(٣) راجع : S. Flury, SYRIA XVII, p. 373.

٣ — طراز أقل جودة من حيث أسلوبه الكتابى وأقل زخارفاً ، يوجد مختلطاً بالطراز السابق فى الحائط الشمالى الشرقى ، وتوجد منه أمثلة فى الحائط الشمالى الغربى الذى يفصل رواق القبلة عن الصحن ، وهذا الطراز لا شك متأخر بعض الوقت(١) ، والمظنون أنه مقترن بإصلاح أجرى فى وقت ما فى الحائطين الشمالى الشرقى والشمالى الغربى ، على أن المزخرف الكتابى الذى نيط به هذا العمل جهد على ما يظهر فى محاكاة الأسلوب القديم فجاءت محاولاته فى هذا الصدد موفقة إلى حد كبير .

٤ — خليط من الطرز يرى على الحائط الشمالى الغربى للناظر إليه من الصحن ، حول العقود المحرابية التى يطلق عليها أحياناً اسم العقود الفارسية ، وحول الحنايا الزخرفية التى تكتنفها — ويمكن تقسيم هذه الطرز إلى :

(ا) ما يوجد منها بأعلى العقود والحنايا ، وهو ينتمى إلى الطراز رقم ٣ سالف الذكر .

(ب) ما يوجد منها على يمين ويسار العقود ، وهو تكرار لكلمتى الملك لله ، وهو طراز كثير الشبه بالكتابات الكوفية الأيوبية أو الفاطمية المتأخرة .

(ج) ما يوجد منها بأسفل العقود والحنايا الزخرفية فى وضع أفقى ، وهو طراز ركيك من الخط الكوفى لعله من عصر متأخر جداً .

وقد يكون السبب فى اختلاط الطرز فى هذا الجزء من الجامع ما أجرى به من إصلاح فى القرن الثانى عشر الميلادى ، فى العصر الفاطمى المتأخر أو العصر الأيوبى المبكر(٢) .

ويلاحظ فى هذه الأشرطة الكتابية قلة عرضها بالنسبة لغيرها من أشرطة الكتابات الفاطمية ، وتكاد المادة الكتابية تشغل الفراغ المخصص للكتابة كله ، بحيث تصل الحروف القائمة إلى نهاية الإفريز فتجاور زخارف الجص .

ويمتاز الطراز الأول بزخارفه النباتية التى بلغت درجة كبيرة من التنوع والإتقان ، وهى تتكون أحياناً من وريقات وأحياناً أخرى من أفرع نباتية مورقة .

ويمتاز الطراز الثالث ببساطة زخارفه النباتية وبوجود حلقات ترى شاغلة للفراغ على هيئة الوريدة (الروزيت) ، وتميل حروف هذا الطراز إلى اللين أكثر من سابقه .

وأظهر ما تتميز به زخارف الطراز الثانى ، زخرفة بعض الحروف بطريقة إلحاق الأفرع النباتية ذات الوريقات بمراقات بعض الحروف كالنون والراء والواو وغيرها ، وبانبساط الباء المتطرفة وما فى معناها ، والميم المتطرفة ، وقد تكون هذه الزخرفة النباتية فرعاً مورقاً يسترخى فوق انبساط الباء ، أو فرعاً قائماً أو منثنياً فوق نهاية انبساط الميم .

ونحب هنا أن نصف حروف الطرازين الثانى والثالث لشدة تشابههما .

فالألفات فيهما جارية على القاعدة المعروفة فى الكتابات اليابسة ، سوى أن الألف المتطرفة تنتهى بتعريض محرف ، وقد

---

(١) S. Flury, Syria, XVII, p. 373.

(٢) S. Flury, Syria, XVII, p. 374.

ترتفع الباء المبتدأة وما فى صورتها حتى تبلغ الألف طولا ، وقد ترتفع شكلة الدال وشكلة الكاف حتى نهاية الإفريز ، فيتشابه الحرفان ، والسين فيهما مشبعة الأسنان من الوسط مرفعتها نوعاً من أعلى ومن أسفل ، وقد يبالغ فى ذلك أحياناً إلى درجة تكاد تخرجها عن طبيعتها الكتابية ، حتى لتبدو أسنانها على شكل لهب الشموع المضاءة ، وهى تظهر فى بعض المواضع كما لو خطت بعرض القلم ، بمالة أسنانها إلى اليسار ، وقائم الطاء وأختها يظهر منضجعاً إلى الخلف ، والعين المتوسطة مثلثة الشكل ترتكز بسن على خط استواء الكتابة ، والمبتدأة موسعة الرأس مزخرفتها بالوريقات النباتية ، والفاء والقاف والواو المبتدأة معتدلات القفا محرفات الرأس ، وشكلة الكاف بسيطة لا يلحقها زخرف ، والهاء المشقوقة بعضها يصنع مع خط استواء الكتابة نصف دائرة يخرج من وسطها خط مقوس تقويساً بسيطاً يتجاوز تدويرها إلى الفراغ الواقع فوقها ، ويحدث أن يكون هذا الخط فرعاً نباتياً مورقا ، وبعض أنواعها مثلث الشكل ، وبعضه يعقد على خط مائل معلى فوق مستوى التسطيح ، ولا تكاد بقية الحروف تختلف كثيراً عن مثيلاتها فى الكتابات الشعبية المتطورة فى مصر منذ أواخر القرن الثالث الهجرى .

على أن هذه الكتابات لا يمكن أن يقال عنها ، سواء من حيث أسلوبها الكتابى أو من حيث زخارفها ، أنها تطور طبيعى لكتابات القرن الثالث المصرية ، إلا إذا تيسر لنا أن نعثر على الحلقات المفقودة بينهما ، وليس هنالك رابطة فنية واضحة بين كتابة الأفاريز وبين زخارف الجص التى تملأ الفراغ بين العقود وتحلى أعالى الحيطان فى رواق القبلة .

ولقد نستطيع أن نستخلص من ذلك حقيقة هامة ، هى أن الشخص الذى نيط به تحلية السطوح بين العقود بالزخارف الطولونية ذات « القطع المائل » ، كان بلا شك شخصاً آخر غير ذلك الشخص الذى عهد إليه زخرفة حواف العقود ودوائر الشبابيك وأعلى الحيطان بالأفاريز الكتابية التى نحن بصددها ، الأمر الذى يبعث على الاعتقاد بأن هذه الزخارف الكتابية كانت صناعة خاصة ، يمارسها أشخاص لهم بها خبرة ودراية لا تتوافران المزخرف العادى — على أن هذه الصناعة على الأرجح ربما بدأت فى مصر فيما بين العصر الطولونى والعصر الفاطمى ، كما قد يكون بدؤها فى شمال أفريقية فى إقليم تونس ، حيث قدر لها أن تتطور وترقى مدة حكم الفاطميين هناك ، ولا يعنينا أن نقطع هنا فى هذا الموضوع برأى على كل حال .

كتابات جامع الحاكم بأمر الله [٣٨٠/٤٠٣ هـ]

كتابات هذا الجامع ، سواء منها ما كان فى الإزار الجصى الدائر بأسفل السقف ، أو فى بدنى المنارتين ، أو فيما بقى من الشبابيك برقبة القبة التى تعلو المحراب ، أو الشبابيك الجصية بحائط القبلة ، أو فى المقصورة محفوراً فى الخشب ، أمثلة رائعة للكتابات الفاطمية ذات الزخارف .

وليس همنا هنا أن نتناول هذه الكتابات المزخرفة بتحليل مسهب ، فقد سبق إلى ذلك « فلورى » فى كتابه عن زخارف الأزهر والحاكم[1] وإنما جل غايتنا فى كلام قصير كهذا ، أن نقارن هذه الكتابات الرسمية بالكتابات الدارجة — موضوع هذا البحث — لنرى مقدار ما بينهما من شبه أو خلاف .

ولما كانت هذه الكتابات قد أنجزت فى فترة بناء الجامع الممتدة بين سنة ٣٧٠ هـ (فى خلافة العزيز بالله نزار) وسنة ٤٠٣ هـ (فى خلافة الحاكم بأمرالله) ، وهى السنة التى يظن أن بناء الجامع قد تم فيها ، فقد أمكن مقارنتها بكتابة شاهدية مؤرخة ٣٨٥هـ ، من عصر العزيز ، وكتابة أخرى مؤرخة ٣٨٩ هـ وكتابة ثالثة مؤرخة ٤١٤ هـ من عصر الظاهر ، وهذه الكتابات الموجودة بالجامع الحاكمى جيدة إلى درجة تدعو إلى الإعجاب حقاً ، وهى على عكس كتابة الأزهر كثيرة الشبه بالكتابات الشعبية المعاصرة لها ، والتى ترى بعض أمثلتها فى الشواهد سالفة الذكر ، فالأصول الكتابية فيها لا تفترق كثيراً عن الأصول الكتابية فى الكتابات الدارجة — وإذا كان هناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن الفاطميين ربما نقلوا معهم من شمال أفريقية فناً كتابياً خاصاً استعملوه فى زخرفة مبانيهم الأولى ، هو ذلك الفن الذى يرى منه مثال طيب فى أفاريز الجامع الأزهر — إذا كان الفاطميون قد فعلوا ذلك فى بادىء الأمر ، فليس هناك ما يدعو إلى استمرار الاعتقاد بأنهم بعد أن استقر بهم المقام فى هذه الديار ، وبعد أن تكشفت لهم فيها نواح كانت مجهولة من قبل — لا بد أن يكونوا قد صادفوا فى مصر كتاباً بارعين ، أو لابد أن يكونوا قد صادفوا فيها كتاباً فى مكنتهم أن يجودوا الكتابة ويزخرفوها إلى الدرجة التى ترضى الذوق الفاطمى على كل حال — هؤلاء الكتاب هم من غير كبير شك ، أولئك الذين أنتجوا هذه الكتابات الرائعة التى ترى فى الجامع الحاكمى ، والتى من أهم صفاتها الرشاقة وملاحة الرصف وحسن الإنفاذ وتناسب الحروف والرونق وجمال الزخارف النباتية .

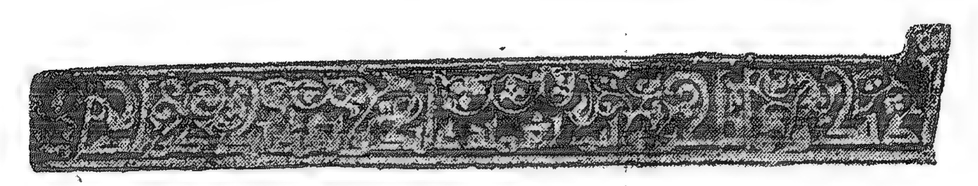
ونحن إذ نقول ذلك لانقصدأن الشبه تام بين كتابات جامع الحاكم وبين الكتابات الدارجة ، وإنما نقوله على وجه الإجمال ، وحسبنا أن ننظر إلى حروف الحاء المبتدأة والعين المتوسطة والكاف واللام الوسطى فى لفظ الجلالة والهاء المتوسطة والمتطرفة والواو والقاف والنون المتطرفة ، لنرى أوجهاً من الشبه كبيرة تساعدنا على الذهاب إلى هذا الرأى .

على أن زخارف هذه الكتابة لا تمت بصلة ما إلى زخارف كتابة المحراب القديم فى الجامع الأزهر ، وهى الكتابة التى يظن أنها أقدم الكتابات فى الجامع المذكور — والتى نرجح أنها كتابة تونسية الطراز أنفذها صانع وافد على مصر مع الفاطميين أو فى أعقابهم — فهى ، والحال كذلك ، كتابات بالغة حداً كبيراً من الإتقان والزخرف ، والمرجح أن تكون الكتابات الإفريزية قد بلغت فى مصر فى مدة تكاد تبلغ نصف القرن درجة عظيمة من النمو والكمال .

---

١) S. Flury, Die Ornamente der Hakim — und Ashar — Moschee, Heidelberg, 1912.

وقد استطعنا أن نلاحظ أن معظم الكتابات الشاهدية الموجودة ، والتى استرعت النظر فى هذا العصر بحسن رصفها ودقة إنفاذها ، إنما كانت لنفر من آل البيت — ويغلب على الظن أنه كانت هناك طائفة من مجودى الكتابة وقفت جهدها الفنى على خدمة الخلفاء الفاطميين ، ومن يمت إليهم بصلة من القرابة — هؤلاء هم الذين نرجح أنهم صناع هذه الأفاريز الكتابية الزخرفية الرائعة ، ولا يكاد يعنينا فى كثير أن يكون هؤلاء مصريى النشأة أصلا ، أو ممن جذبهم الفتح الفاطمى إلى هذه البلاد لخدمة أغراض دينية أو دنيوية .



شكل (٤٤) نقوش كوفية منقورة فى الخشب فى مقصورة جامع الحاكم

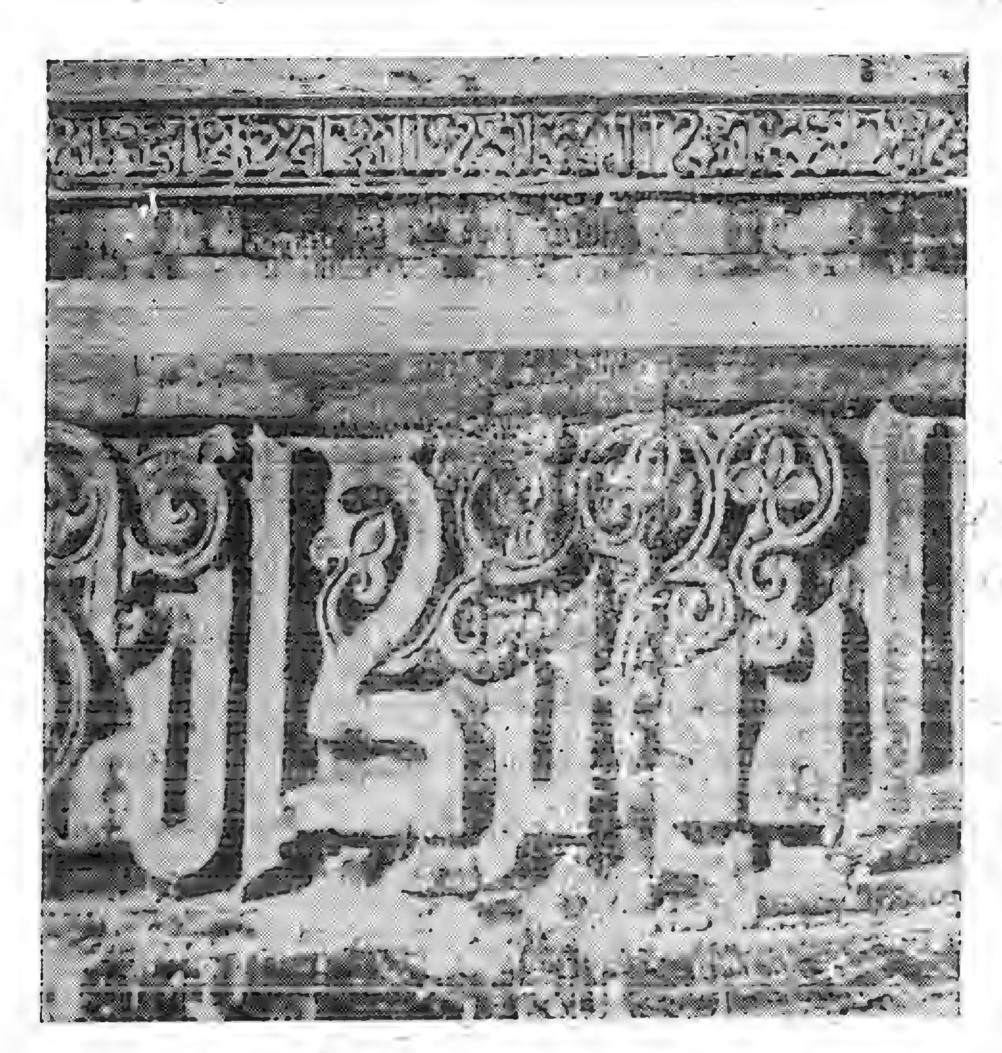
والملاحظ أن طريقة إنفاذ هذه الكتابات الإفريزية هى طريقة القطع الرأسى التى يمتاز بها العصر الفاطمى بوجه عام ، وليس بهذه الكتابات شىء من الأسلوب الأموى العربى فى إنفاذ الكتابة أو الزخارف ، وهو أسلوب التخطيط المزدوج الذى نرى منه نموذجاً فى بدنتى المنارتين ، وإن دل هذا على شىء ، فهو دال على أن صناعة الأفاريز الخطية المزخرفة كانت فى مصر على هذا العهد مصرية الطراز غير متأثرة بمؤثرات خارجية .

أما زخارف هذه الكتابة ، ففروع نباتية بالغة حداً كبيراً من الإتقان ، تخرج عادة من نهايات الحروف وتتوزع على الفراغ توزعاً عادلا فتملؤه بما ينبث منها من الوريقات الجميلة ، مكونة بذلك عنصراً زخرفياً يستلفت النظر ، ويقاسم العنصر الكتابى الحسن ، ويشاركه المزايا ، والحق أن الإنسان لا يستطيع أن يركز نظره على واحد منها قليل وقت ، حتى يسترعى العنصر الآخر انتباهه ، ولا يكاد النظر يفارق هذا العنصر أو ذاك إلا على كره منه ، وهو لذلك لا يلبث أن يعود إليه فى إسراع .

ويسترعى الانتباه هنا ميل الكتابة إلى الترفيع ، وتناسب الحروف وجريانها مع الألف على معدل ثابت ، وصعود بعض الحروف الطالعة ، كالحاء المبتدأة وشكلة الكاف وقائم الطاء وعراقة النون ، وهى حروف لحقها كثير من الترطيب الظاهر الذى أكسبها طابعاً كتابياً خاصاً ، وبقية الحروف لا تجاوز نصف عرض الإفريز ارتفاعاً . وبعضها لا يرتفع عن مستوى تسطيح الكتابة بكثير ، ولهذا كانت المساحات التى غطيت بالزخارف النباتية فسيحة ظهرت فيها تلك الزخارف على خير ما تكون ، منحها الفراغ حرية ونمواً عظيمين .

وتمتاز هذه الكتابة بقلة سقوط حروفها عن مستوى التسطيح العام ، وبسقوط الألف المتطرفة عن ذلك المستوى سقوطاً محرفاً ، وبترفيع رأس الفاء والقاف والواو واستقامة قفاها ، وبشق الهاء المتوسطة بخط يخرج من أعلى وسطها فى تقويس إلى يمنة اليد أو إلى يسرتها ، وبتقويس ساقط عن خط استواء الكتابة فى بعض الحروف أو بين بعضها والبعض الآخر ، وبانتهاء عراقات الراء والنون والواو انتهاء معرضاً بتحريفين ، ينبث من العلوى منهما فرع نباتى رفيع لا يلبث أن يلعب دوراً هاماً فى زخرفة المساحة العلوية من الإفريز .

وينطبق هذا على كتابتى الخشب والجص فى الجامع الحاكمى ، وإن كانت الأولى منهما أكثر اتقاناً وأبهى منظراً ، ولا يعنى هذا بحال ما أن كتابة الجص ليست جيدة جودة كتابات الخشب — وهى ، مهما يكن من أمرها ، خير من مثيلتها فى الجامع الأزهر .



(شكل ٤٤ ـــ ا) زخارف كتابية على بدنة المأذنة الغربية فى جامع الحاكم .

وحسبنا من الكلام عن كتابات جامع الحاكم هذا القدار الذى نرجو أن يكون قد أوضح علاقتها بالكتابات الشاهدية المعاصرة لها .

الفصل السابع عشر

نقوش من القرن الخامس الهجرى

تأخر نسبي أدرك الكتابات التذكارية فى النصف الأول من هذا القرن — تقدم الظاهرة الكتابية فى أواخر عصر المستنصر (٤٢٧/٤٨٧ هـ) — بدء ظهور الكتابات اللينة على الأحجار — دراسة تحليلية لنقوش مؤرخة ٤١٤ ، ٤٢٦ ، ٤٥٢ هـ — كتابة اللوح التأسيسى لعمارة بدر الجمالى بالمسجد الطولونى ٤٧٠ هـ — كتابة كشف عنها على الحائط الشمالى من سور بدر الجمالى ٤٧٠ هـ — نقش مؤرخ ٤٨٤ هـ — نقش مؤرخ ٤٩٥ هـ .

كتابات القرن الخامس الهجرى

لا تكاد تفترق الكتابات الأولى من هذا القرن عن كتابات القرن الرابع الهجرى ، فكتابات عصر الحاكم الفاطمى ٣٨٦/٤١١ هـ ، لا تختلف فى كثير عن كتابات عصر الأخشيد ٣٢٣/٣٤٨ هـ ، ولو قورنت كتابات عصر الظاهر رابع الخلفاء الفاطميين ٤١١/٤٢٧ هـ بكتابات عصر المعز ٣٤١/٣٦٥هـ ، لما أدركنا بينها فرقاً محسوساً ، ومعنى ذلك أن الكتابة الكوفية تطورت فى مدى النصف الأخير من القرن الرابع الهجرى والنصف الأول من القرن الخامس تطوراً بطيئاً مرجعه فيما نعتقد إلى إغفال الأخشيديين لأمر الكتابة من ناحية ، وانصراف الفاطميين إلى تأمين عقيدتهم الدينية وتسخيرهم كل جهود المجتمع الفاطمى لخدمة التشيع من ناحية أخرى ، بحيث لم تنل الكتابة قسطها من العناية إلا حيث سخرت لخدمة الدين والعقيدة الفاطمية ، فظهرت أجود أنواعها فى المساجد والأضرحة ، وفى التسجيل لوفاة نفر من آل بيت النبى ، ومن عجب أن تأتى كل الكتابات الشاهدية منذ العصر الأخشيدى حتى عصر الظاهر الفاطمى ، رابع الخلفاء الفاطميين ، غاية فى التأخر[1] ، اللهم إلا ما كان منها خاصاً بنفر من آل البيت[2] .

ولو جهدنا نعرف مزايا الكتابة فى النصف الأول من هذا القرن ، وأحصينا ما لها من خصائص ، لما وجدنا هناك شيئاً يختلف عما سبق أن لاحظناه على كتابات النصف الثانى من القرن الرابع ، فهى لم تخرج عن حالة التأخر النسبى التى كانت تتصف بها آنذاك ، غير بعض المحاولات التى بذلها الحفارون بقصد التجميل : منها أجراء الاستمداد فى بعض المواضع كما فى النقش المرقوم ١٣٦/١٥٠٣[3] من عصر الحاكم ، ومنها إنهاء بعض الحروف كالميم المختتمة والراء المتطرفة وشكلة الكاف بفرع نباتى ، وإنفاذ الهاء المتوسطة على شكل مترابط ، وزخرفة رأس العين المبتدأة بالوريقات ، كما يبدو ذلك فى النقش المرقوم ١٢٤٤[4] .

وتظل الكتابة الشاهدية يدمغها طابع التأخر بوجه عام ، ويهبط بعضها إلى مستوى أولى بسيط كما يشاهد فى النقوش المرقومة ٥٧١/٢٧٢١، ٤٥٢/٢٧٢١ و ٨٠٨٨ على التوالى[5] :

ولا تكاد الكتابات الشاهدية تسقط إلى هذه الوهدة حتى يدركها عصر المستنصر (٤٢٧/٤٨٧ هـ) فتنال فيه نوعاً من العناية الفنية ، إذ تظهر بعض الكتابات المعرضة المنقورة على البازلت نقراً غير عميق ، وتمتاز هذه الكتابات بنصيب من الحسن هو نتيجة للتضاد الحاصل من نقر البازلت ، إذ يبدو الجزء المحفور أبيض اللون ، فى حين تبقى الكتابة فوقه

---

(١) راجع اللوحات من ١٠ — ٤٦ (شواهد القبور — المجلد الخامس) ، واللوحات من ١ — ١٦ (شواهد القبور — المجلد الخامس) .

(٢) راجع النقوش المؤرخة ٣٤١ هـ ، اللوحة ٤ (شواهد القبور — المجلد الخامس رقم ١٢٣٢) واللوحة ٤٤٦ (شواهد القبور المجلد الخامس رقم ٩٢٠١) واللوحة ٢ (شواهد القبور — المجلد السادس رقم ١٣٣٩) .

(٣) شواهد القبور — المجلد السادس — اللوحة ٦ .

(٤) شواهد القبور — المجلد السادس — اللوحة ١٤ .

(٥) شواهد القبور — المجلد السادس — اللوحة ٤ واللوحة ٦ واللوحة ١٢ واللوحة ١٨ على التوالى .

دكناء بلون الصخر الطبيعى ، كما هو نتيجة لبعض اللين الذى أصاب الكتابة فى هذا العصر — ويظهر ذلك جلياً فى الكتابات المرقومة فى سجلات المتحف الإسلامى ٥٠ و ٥٢ و ٤٨ و ٤٩(١) .

ومن السهل أن يدرك الإنسان ما نال الكتابة فى هذا العصر من تقدم نسبى بالنظر إلى الكتابتين المرقومتين ٦٧١٨ (٤٨٣ هـ) و ٦٧١٦ (٤٩٥ هـ) من خلافتى المستنصر والآمر(٢) .

على أن عصر الآمر (نهاية القرن الخامس) يمتاز بظهور الخط اللين فى صوره الأولى على شواهد القبور ، كما يبدو ذلك من النقوش المرقومة ٢٧٢١/٨٨١ و ١٢٧١٦ و ٣٥٣٨ و ١٢٦٩٦(٣) فى سجلات المتحف الإسلامى وهى من بواكير الكتابة فى القرن السادس ، وقد بقيت السيادة للخط الكوفى فى عصر الآمر الفاطمى ، على الرغم من ظهور الخط اللين ، مجاوزة بذلك حدود الخمسمائة ، ومن عجب أن نحصل فى أوائل القرن السادس الهجرى على نماذج من الخط الكوفى هى غاية فى الدقة والجمال — وقد يرجع ذلك إلى رغبة الخط الكوفى فى الاحتفاظ بأهميته فى وقت بدأ الخط اللين ينافسه ويستلبه مكانته كخط تذكارى ، وتدل النقوش الموجودة من العصر الأيوبى على بقاء الخط الكوفى سائداً بتقاليده الفاطمية كما يتبين ذلك من النقوش الأسطوانية المرقومة فى سجلات المتحف الإسلامى ١٥٠٠٠ (٥٧٥ هـ) و ٢٠٧٢٣ (٥٨٣ هـ)(٤) .

وأنه وإن كانت الكتابات اللينة قد بدأت فى الظهور منذ أوائل القرن السادس ، إلا أنها لم تبلغ من الاكتمال مبلغاً تغبط عليه إلا فى الحلقات الأولى من النصف الثانى لهذا القرن كما يظهر ذلك من النقش المرقوم ٥٣ فى سجلات المتحف الإسلامى(٥) .

ومنذ عام ٥٧٦ للهجرة تختفى الكتابات اليابسة الشاهدية اختفاء تاماً ، وتحل محلها الكتابات اللينة النسخية — يتبين ذلك من الرجوع إلى المجلد السادس من مجموعة شواهد القبور ، حيث لا تظهر بعد هذا التاريخ كتابة واحدة شاهدية بالخط اليابس(٦) — انظر شكل ٨ و .

---

(١) شواهد القبور ـ اللوحات ٢١ و ٢٢ و ٢٥ و ٢٨ ـ المجلد السادس ، على التوالى .

(٢) شواهد القبور ـ اللوحة ٢٩ واللوحة ٣٠ — المجلد السادس .

(٣) شواهد القبور ـ اللوحة ٣٢ واللوحة ٣٣ واللوحة ٣٤ ، المجلد السادس .

(٤) شواهد القبور ـ اللوحة ٣٣ ـ (المجلد السادس رقم ٢٤٠٠ — ٥٠٩ ، من عهد الآمر) ، واللوحة ٣٦ من نفس المجلد (رقم ١٢٣٣٦/١ من عهد الحافظ ٥٣٨ هـ) واللوحة نفسها (رقم ١٠٠١ من عصر الفائزة ٥٥٠ هـ) واللوحة ٣٧ من عهد الحافظ (رقم ٩٨١٠) — انظر شكل ٢٨ جـ ص ٨٢ .

(٥) شواهد القبور ـ (اللوحة ٣٧ المجلد السادس) باسم السلطان بهاء الدين أبو الفضل المالك بن يحيى بن أبى السداد الموفق ، ولعله بهاء الدين قراقوش المعروف وزير صلاح الدين الأيوبى (٥٧٩/٥٦٤ هـ) .

(٦) انظر اللوحات ٤٠ و ٤١ و ٤٢ وكلها من العصر الأيوبى ، ما عدا النقش ١٣٧٦ المؤرخ (٦٦٠ هـ) فهو من عصر الظاهر ركن الدين بيبرس المملوكى .

وكتبت السيادة الكلية لهذا النوع اللين من الكتابات منذ حكم العزيز عماد الدين عثمان الأيوبى ، وفى العصر المملوكى ، سواء أكان ذلك فى الشواهد ، أم على واجهات المساجد ، قبع الخط الكوفى داخل المبانى العامة ، قانعاً بمساحات قليلة على هيئة أفاريز تدور مع الحوائط ، أو تحف برءوس المحاريب ، أو يرسم على أشكال هندسية مختلفة لتحلى بعض المساحات ، وكما استخدمت الكتابات اللينة فى الأغراض التذكارية على الأحجار ، كذلك خطت بها المصاحف وجودت حتى بلغت غاية من الجمال والاتقان جديرة بالإعجاب .

ولا يعنينا فى مجـال البحث فى الكتابات اللينة غير شىء واحد هو بدء ظهورها ومنافستها للكتابات اليابسة التى اتخذناها موضوع بحثنا هذا — وقد استطعنا فيما نعتقد أن نتتبع ذلك ، وأن ندرك أن ظهور هذه الكتابات اللينة كان رهناً بابتداء القرن السادس ، ولذلك نرى أن ننهى بحثنا من الوجهة الفنية عند نهاية القرن الخامس الهجرى .

ولكى ندرك ما أصاب الكتابات اليابسة الشعبية فى هذا القرن (الخامس الهجرى) من تطور هو أميل إلى التأخر والتدهور ، نرى أن نتناول النقوش الآتية بالوصف والتحليل الأبجدى :

١ — نقش مرقوم ١٢٤٤ فى سجلات المتحف الإسلامى ومؤرخ ٤١٤ هـ[١] (شكل ٤٥) .

٢ — نقش مرقوم ٥٢ فى سجلات المتحف الإسلامى ومؤرخ ٤٣٦ و[٢] (شكل ٤٦) .

٣ — نقش مرقوم ١٢٥٠ فى سجلات المتحف الإسلامى ومؤرخ ٤٥٤ هـ[٣] (شكل ٤٧) .

٤ — نقش مرقوم ٦٧١٨ فى سجلات المتحف الإسلامى ومؤرخ ٤٨٤ هـ[٤] (شكل ٤٨) .

٥ — نقش مرقوم ٦٧١٦ فى سجلات المتحف الإسلامى ومؤرخ ٤٩٥ هـ[٥] (شكل ٤٩) .

على أنه يجدر بنا ألا نترك الموضوع من غير أن نتناول بالوصف والتحليل كتابة يابسة من كتابات القرن السادس ، عصر سيادة الخط اللين ، لكى ندلل على حقيقة واقعة وهى أن الكتابات اليابسة ظلت ، رغم سيادة الخط اللين ، مستعملة فى النصف الأول من القرن السادس بتقاليدها الفاطمية المعروفة وهى :

٦ — النقش المرقوم ٩٨١٠ فى سجلات المتحف الإسلامى المؤرخ ٥٣٠ هـ (شكل ٥٠) .

---

(١) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ١٤ .
(٢) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ٢٢ .
(٣) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ٢٦ .
(٤) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ٢٩ .
(٥) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ٣٠ .

نقش مؤرخ ٤١٤ هـ [١]

(١) مادته : رخام (٢) أبعاده ٤١ × ٧١ سم (٣) جهة وروده : غير معلومة .

هذا النقش (شكل ٤٥) من خلافة الظاهر الفاطمى (٤١١/٤٢٧ هـ) ينفرد من بين كثير من كتابات العصر بحسن الرصف وجودة الإنفاذ ، وكتابته من النوع الغائر ، ولابد أن يكون صانعه قد أخذ نفسه بخطة معينة راعى فيها التقريب بين السطور وإطالة الحروف القائمة بحيث تملأ الفراغ ، ويتجلى فى هذا النقش ميل هذا العصر والعصر السابق عليه بإطالة بعض الحروف التى ليس من حقها الإطالة حتى تبلغ فى علوها مبلغ الحروف الطالعة ، كحرف الياء المبتدأة والجيم المبتدأة والهاء المبتدأة ، كما تظهر فيه اللاحقة الزخرفية التى شهدناها قبل الآن تميز كتابات القرن السابق ، وهى جمع عراقات الراء والنون والواو والصعود بها على نحو يشبه صعود الأصابع ، أو ثنيها بعد جمعها جهة اليسار ثنياً مرطباً على هيئة فرع نباتى .

شكل (٤٥) نقش مؤرخ ٤١٤ هـ ، رقم ١٢٤٤
فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

ويميز هذه الكتابة ميل ظاهر إلى الترطيب فى حرف الميم وأختها وفى رأس العين وفى عراقات الراء والواو وقائم الطاء ، ويبدو الجفاف فى هذه الكتابة فى حرف الياء المتطرفة والفاء المتوسطة ، عينها مشابهة لفائها ، ويظهر الجفاف على أعظم ما يكون فى حرف الهاء بوجه خاص .

ولقد عمد صانع هذا النقش إلى التقليل من مسحة الجفاف التى تسوده ، بتحلية نهايات بعض الحروف بفرع نباتى ، وزخرفة باطن العين المبتدأة بوريقات نباتية .

وعليت الباء المبتدأة حتى ظهرت فى علو الألف ، وثنيت اللام المتوسطة فى لفظ الجلالة على عادة العصر ، ورطبت جبهة الجيم المبتدأة حتى كادت تنكب على الحرف الذى يليها ، وارتفعت الياء المتوسطة إلى مستوى اللام والألف ، وأميلت قوائم بعض

---

(١) رقم ١٢٤٤ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

الحروف المبتدأة كالواو والراء، ويبست عراقاتها على نحو ذهب بجمالها ، وكادت بعض الحروف المعرقة لا تسقط عن مستوى التسطيح كالواو المتوسطة والسين المتطرفة ، واختلطت العين بالفاء لتشابه رسمهما معاً على هيئة التربيع ، ووسعت فتحة العين المبتدأة وانتضبت قمحدوتها فبدت عجيبة المنظر، وتدرجت أسنان السين وأختها فى القصر حتى غدت ثالثة أسنانها أقصرها، وروعى مثل هذا التحدر فى لفظ الجلالة ، وقد تكون أسنان السين شديدة القيام كما قد تكون ممالة كلها جهة اليسار، وقد استعيض عن تدوير الميم بتثليثها أو تلوزها — وفى هذا النقش رطب قائما اللام ألف وتقابلت استدارتهما ، وزاد طول اللام على الألف فيها ، ومن اللام ألف نوع أعتدل فيه القائمان وارتكز على قاعدة مربعة على شكل العين ركب فوقها مثلها ، وهو نوع من الزخرف يتناسب مع الجفاف الغالب على هذا النقش ، ومع ذلك فإنه لا يخلو من جمال .

لوحة [٣١] تحليل أبجدى للنقش المؤرخ ٤١٤ هـ رقم ١٢٤٤ سالف الذكر

للتحليل الأبجدى : انظر اللوحة [٣١]

نقش مؤرخ ٤٣٦ هـ [1]

(١) مادته : بازلت (٢) أبعاده : ٣٢ × ٧٢ سم (٣) جهة وروده : مقابر قوص .

نقش من خلافة المستنصر الفاطمى (شكل ٤٦) ميزته الخاصة ظهور الكتابة دكناء بلون الصخر الطبيعى فوق أرضية بيضاء ، تزاحمت سطوره نوعاً وغلب القصر والغلظ النسبي على حروفه ، وهو ليس مما يفخر به عصر المستنصر : قليل الائتلاف ، كثير الاختلاف ، فألفاته ولاماته لا تجرى على معدل واحد ، وعراقات حروفه لا ضابط لها ، ويغلب التثليث على استدارات حروفه ، فتبدو رأس الفاء ورأس الواو مثلثة ، كما تبدو الميم كذلك .



شكل (٤٦) ، نقش مؤرخ ٤٣٦ هـ — رقم ٥٢
فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

ولا نزال نشاهد فيه الباء المبتدأة فى مثل علو الحروف الطالمة ، ويزخرف حرف الحاء فيه فروع نباتية تخرج من لدن جبهتها ، وفى مواضع أخرى تنكب جبهتها انكباباً شديداً ، وسينه منشارية ، وقافه مربعة ترتكز بسنها على خط استواء الكتابة ، وعراقات حروفه مثناة الطرف مرفعته ، وعراقة العين المختتمة مرطبة صغيرة لا تتناسب مع رأسها ، وقائم طائه منضجع ذات اليمين ، معقوف القمة جهة اليسار ، وعراقات النون مجموعة يخرج من نهايتها فرعان نباتيـان فى اتجاهين متضادين ، وتلحق الزخارف النباتية كثيراً من حروفه ، كالعين المبتدأة والميم المختتمة والواو المفردة والياء المختتمة وشكلتى الدال والكاف .

للتحليل الأبجدى : انظر اللوحة [٣٢] .

---

(١) رقم ٥٢ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .



لوحة [٣٢] تحليل أبجدى للنقش المؤرخ ٤٣٦ هـ — رقم ٥٢ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

نقش مؤرخ ٤٥٤ هـ [1]

(١) مادته : رخام (٢) أبعاده : ٣٦ × ٦١ سم (٣) جهة وروده : غير معلومة .



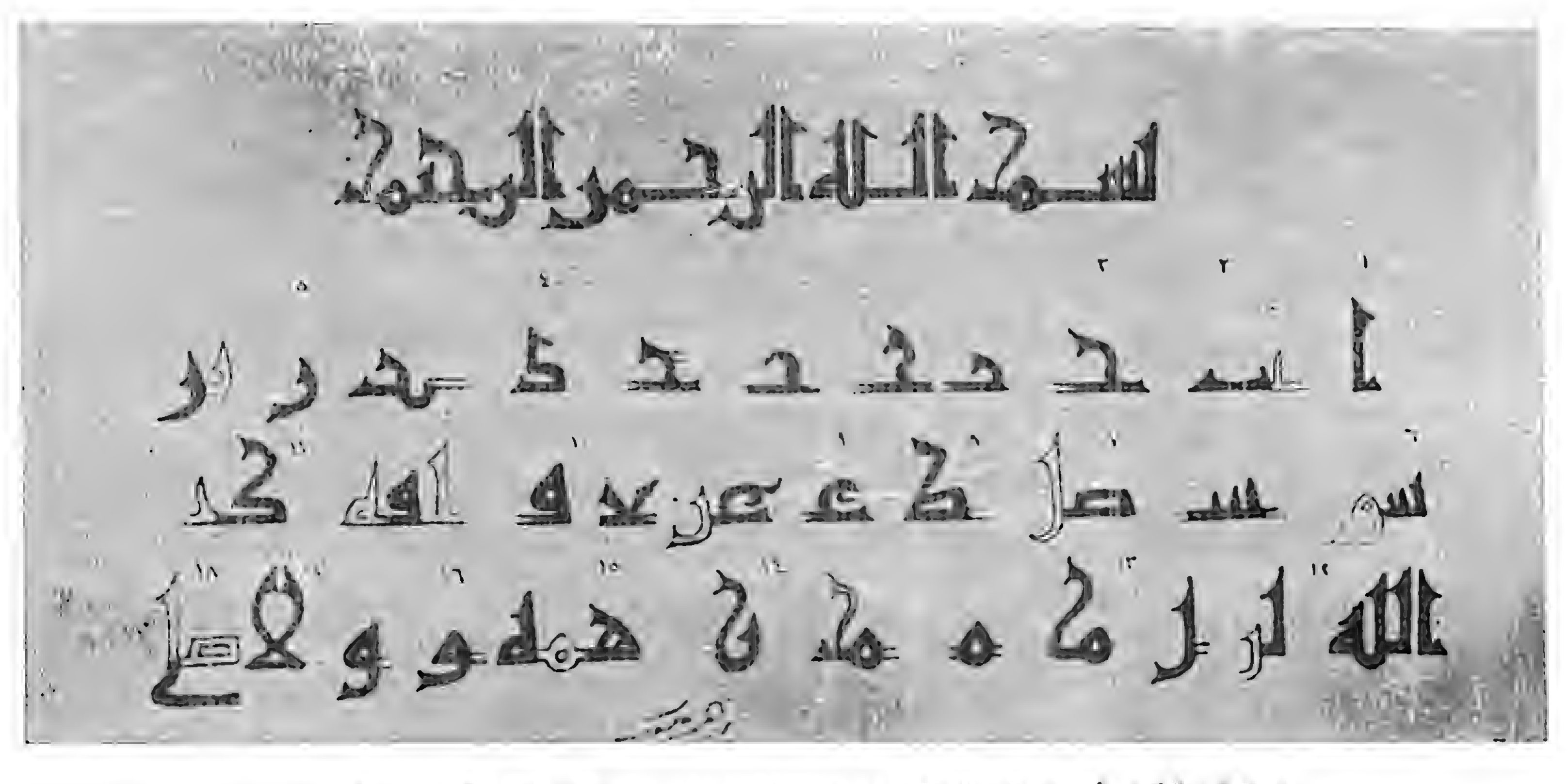
شكل (٤٧) نقش مؤرخ ٤٥٤ هـ — رقم ١٢٥٠
فى سجلات شواهد المتحف الإسلامى بالقاهرة

كتابة من عصر المستنصر (شكل ٤٧) من النوع المرفع الغائر ، تمتاز بالنسبة لكتابات العصر بشىء من الجودة ، واضحة رائقة تجرى على خطة واحدة ،حروفها كثيرة الائتلاف ، بها من الخصائص الزخرفية التوريق البسيط الذى يحلى الأجزاء المرطبة من الحروف كالعين المبتدأة والواو المختتمة،وبها كذلك من محاولات الزخرف تشظية نهايات بعض الحروف كالحاء المبتدأة والواو المتطرفة وغيرهما .

وهى فوق ذلك تجمع كثيراً من خصائص الكتابات المعروفة عن القرنين الرابع والخامس من العصرين الأخشيدى والفاطمى- مما لا نجد ضرورة إلى ذكره بعد أن خضنا فيه قبل الآن إجمالا وتفصيلا .

للتحليل الأبجدى : انظر اللوحة [٣٣] .

(١) رقم ١٢٥٠ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .



لوحة [٣٣] تحليل أبجدى للنقش المؤرخ ٤٥٥ هـ — رقم ١٢٥٠ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

نقش مؤرخ ٤٨٤ هـ [1]

(١) مادته : رخام (٢) أبعاده : ٢٥ × ٤٩ سم (٣) جهة وروده : مقابر أسوان .

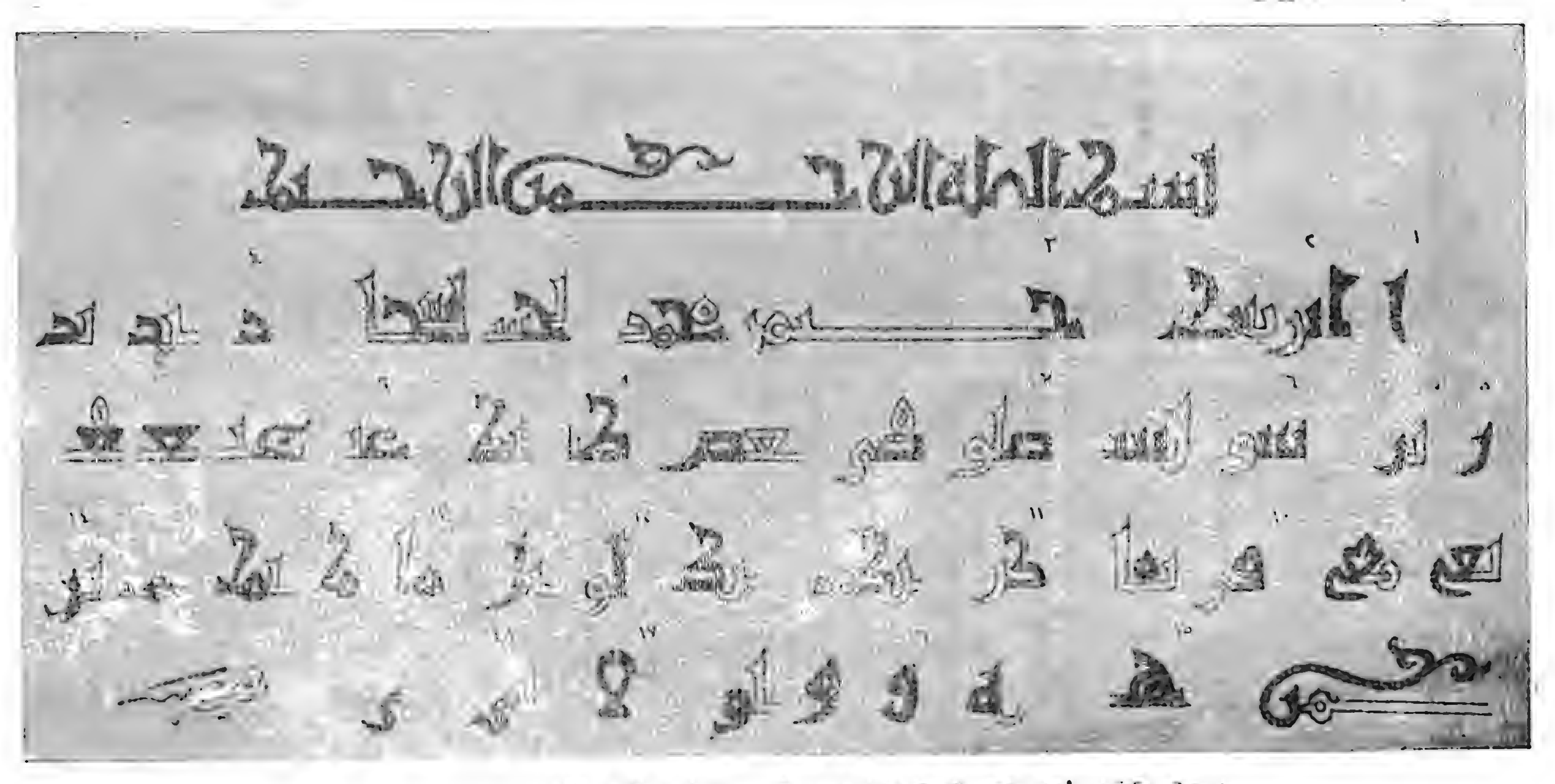
يلاحظ أن حكم المستنصر الطويل المضطرب (٤٢٧ — ٤٨٧ هـ) لم ينتج فناً كتابياً شعبياً يعتد به ، ولعل ذلك راجع بطبيعة الحال إلى شيوع الفوضى وغلبتها على كل شيء ، ولعل ما أدرك هذا العصر من الخير كان رهناً بتحسن الأحوال السياسية فى النصف الثانى من خلافة المستنصر الفاطمى ، وهو الوقت الذى استقرت فيه أحوال البلاد استقراراً مكن حكامها من السير بها فى سبيل الإصلاح والتعمير ، بعد فترة طويلة سلختها فى أشد ضروب المحن قسوة وأكثر أنواعها هولا ، فمنذ أدركتها عناية الوزير الأرمنى « بدر الجمالى » (٤٦٦/٤٨٧ هـ) وابنه « الأفضل شاهنشاه » (٤٨٧/٥١٥ هـ) ، أخذت بأسباب النهوض رويداً حتى قدر لها على يدى الأفضل ، وبمساعدة نفر من الأرمن ، استحضرهم من إقليم الرها (أذاسا) أن يقيم أروع المبانى الفاطمية وأعظمها شأناً ، ألا وهى تلك الأسوار التى لا تزال بقاياها قائمة حتى الآن تحيط ببعض جهات القاهرة المعزية .

(شكل ٤٨) نقش مؤرخ ٤٨٤ هـ — رقم ٦٧١٨
فى سجلات المتحف الإسلامى

وقد استتبعت العناية بالبناء عناية ببقية أنواع الفنون الفرعية ، ساعدها الهدوء الشامل الذى ميز عصر هذا الوزير على النمو والسير فى خدمة الفن المعمارى ، وليس من شك فى أن الكتابة كانت واحدة من تلك الفنون التى سايرت فن العمارة ، فظهرت فى هذا العصر — وبعد مدة طويلة غلب فيها الإهمال على الظاهرة الكتابية — أنواع من الكتابات المجودة بعض الشيء ، ومن أخصها كتابة المقياس ، والكتابات التذكارية التى توجد بأعلى « باب النصر » ، وبعض الكتابات الشاهدية الخاصة ، والنقش الذى نقصده هنا بالتحليل (شكل ٤٨) ، واحد من هذه الكتابات الشاهدية التى أحكمت فيها

---

(١) رقم ٦٧١٨ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .



لوحة [٣٤] تحليل أبجدى للنقش المؤرخ ٤١٤ هـ — رقم ١٢٠٠ ل سجلات شواهد المتحف الإسلامى بالقاهرة .

صنعة الكتابة بقدر ما سمحت ظروف العصر ، والتجويد ظاهر فيها : يتجلى ذلك من مقارنة هذا النقش بنقوش الثلاثين سنة السابقة عليه ، وقد يرجع تجويدها إلا أنها كتبت «لآمنة بنت الحسين بن الحسن بن أحمد بن الحسين بن أحمد ابن محمد بن اسمعيل بن محمد بن اسمعيل بن محمد بن عبد الله الباهر الإمام السجاد زين العابدين على بن الإمام السبط الشهيد الحسين بن الإمام الوصى أمير المؤمنين على بن أبى طالب صلى الله عليه وعلى أبنائه الطاهرين وذريته الأكرمين ، وهى من سلالة فاطمة الزهراء بنت رسول الله ، ولعل ذلك يؤيد ما ذهبنا إليه من أن تجويد الكتابة الشاهدية كان غاية من غايات الساعين إلى إعزاز آل البيت وتكريمهم ، وأن الفن الكتابى ظل فى خدمة الدين يحقق أغراضه المختلفة » .

وكتابة هذا النقش، بادية الملاحة، متناسبة قصيرة الطوالع نوعاً، فيها من علامات الحسن الاستمداد ، وزخرفة الاستمداد بالتقويس ، وجمع العراقات وتثنيتها جهة اليسار ، وإلحاق فرع نباتى بحرف النون يشغل الفراغ الحاصل من استمداد الحاء فى كلمة (الرحمن) ، وإضافة زائدة زخرفية على شكل (اللوزة) فوق العين المتوسطة المثلثة ، وملء الفراغ الحادث فوق الصاد بمثل هذه الزائدة ، وترطيب الهاء ، وإضافة زائدة أخرى على شكل فرع نباتى فوق الجزء المستقيم من الميم المتطرفة فى كلمة (بسم) ، وفوق التاء فى كلمة (بنت) لتشغل الفراغ الحادث من انبساط حرف التاء .

وبهذه الكتابة من العلامات المميزة لكتابة العصر جمع العراقات وإلحاق الثنى بها والصعود بهذا الثنى ممالا جهة اليسار ، حتى تتساوى نهاياتها بنهايات الحروف الصاعدة ، وضجع قائم الطاء إلى الخلف مع ترطيبه بالثنى جهة اليسار ، وكذلك تعلو شكلة الكاف ، وإنفاذ الصاد والطاء على هيئة يابسة بعض اليبس ، وعقف اللام المتوسطة من لفظ الجلالة ، وإسقاط بعض الحروف «على شكل تقويس» عن مستوى تسطيح الكتابة ، وبتر العراقات فى الراء والواو، وترفيع نهاياتها المبتورة ، وانكباب جبهة الحاء وما فى معناها على الحرف الذى يليها ، وإنهاء قائم اللام ألف بتحريف أو بتعريض ، ومن الظواهر الغريبة عقف ذنب الألف إلى يمنة عقفاً محرفاً .

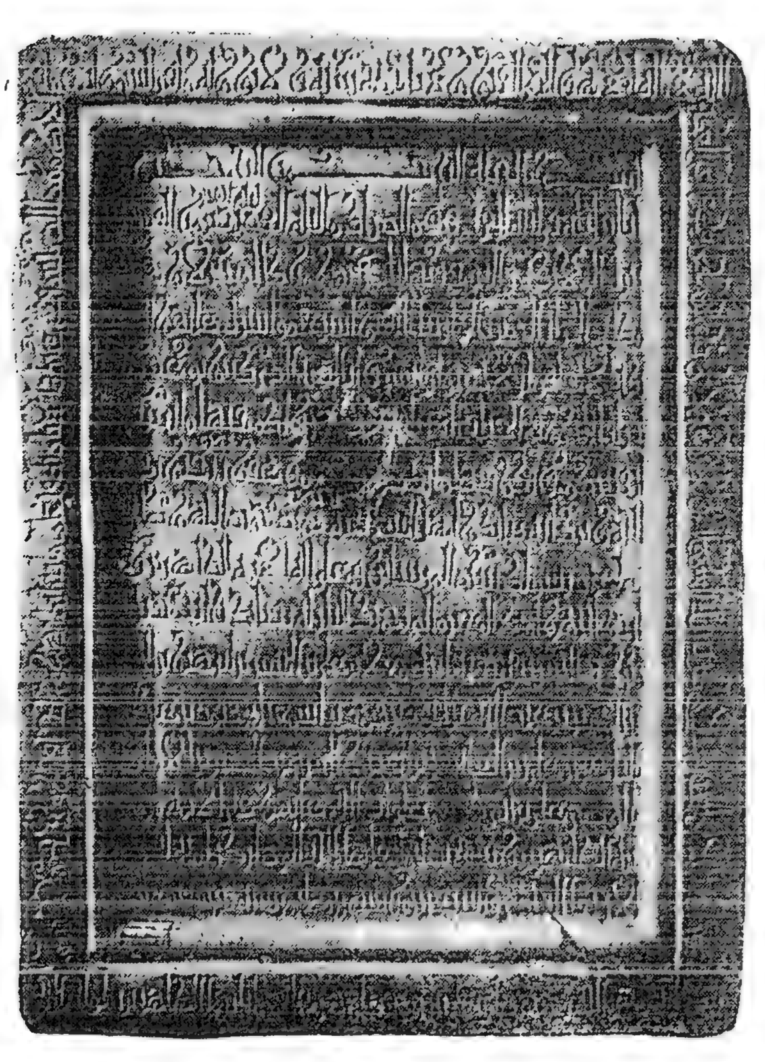
وتقل العناية بعض الشىء فى السطور الأخيرة من النقش ، والنقش فى مجموعه يشبه كثيراً نقوش المقياس المأثورة عن عصر المستنصر ، والتى عرض لها مارسيل فى كتاب وصف مصر .

للتحليل الأبجدى : انظر اللوحة رقم [٣٤] .

نقش مؤرخ ٤٩٥ هـ(١)

(١) مادته : رخام (٢) أبعاده : ٦٠ × ٧٦ سم (٣) جهة وروده : قرافة أسوان .

يقع هذا النقش (شكل ٤٩) فى خلافة الآمر أبو منصور على (٤٩٥/٥٢٤ هـ)، وهو لشريفة من آل البيت ، هى رقية ابنة معلا ابن على بن الحسن بن إبراهيم ابن الحسن بن الحسين بن عبد الله ابن أحمد بن محمد بن اسمعيل بن محمد ابن عبد الله الباهر بن على بن زين العابدين بن السبط الشهيد الحسين ابن الإمام الوصى على بن أبى طالب صلوات الله عليه وعلى الأئمة من ذريته الطاهرين وسلم تسليما(٢).



شكل (٤٩) نقش مؤرخ ٤٩٥ هـ رقم ٢٧١٦ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

وتكاد كتابته تكون أروع ما عرف من الكتابات الشاهدية فى القرن الخامس ، ولا حاجة بنا إلى ذكر السبب فى جودة الكتابة، فقد اتضح لنا أن ذلك كان بتأثير دينى ، كما كان نتيجة طبيعية لحالة الهدوء والاستقرار التى سادت البلاد فى نهاية حكم المستنصر ، ولا غرو إذن إذا جاءت كتابة عصر « الآمر » على هذا النحو الذى نراه من التجويد ، وهى إذا قورنت بكتابة النقش السابق ، اتضح لنا أن بها عناصر أسلوبية مشتركة ، حتى ليكاد الإنسان يعتقد أن اليد التى أنفذت النقشين واحدة ، سوى أنها قد عمدت فى نقشنا هذا إلى زيادة الإتقان والزخرف ، فوفقت فى ذلك إلى حد بعيد .

وتتميز كتابة هذا النقش المشارف على نهاية القرن ، بحسن رصفها ، وتناسب حروفها ، وجريانها فى مجموعها على معدل ثابت ، وهى أكثر زخرفاً من سابقتها — يبدو ذلك فى حروف النون، والواو المتطرفة ، فكلها تجمع عراقاتها وتثنى وتصمد

(١) رقم ٦٧١٦ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

(٢) من عبارة النص المنقوش على الشاهد .

ممالة نحو اليسار ، وترطب كأنها فرع نباتى ، ويشاهد لأول مرة فى كتابات هذا العصر خروج زخرفة نباتية من الحروف القصيرة ، كالباء المتوسطة أو إحدى أسنان السين ، تتفرع بدورها إلى فرعين فى اتجاهين مختلفين لتشغل بعض المساحات العاطلة ، وتتساوى فى هذا النقش أطوال أسنان السين ، وتبتر بعض العراقات كما فى النقش السابق ، وترفع نهاياتها ، وترتكز الفاء على قائم قصير فوق خط التسطيح ، ويكون شكلها ملوزاً لامستديراً ، ويفتن فى قاعدة اللام ألف ، فتكون مكونة من مثلث مرتكز بضلعه الأكبر على مستوى التسطيح ، من فوقه مربع مرتكز بسنه فوق قمة المثلث ، ويزيد من جمالها تقوس قائميها فى هيئة تماثل زخرفى محكم ، وقد ينثنى القائمان ثم يقوسان على نحو آخر كما فى كلمة (الملائكة ، سطر ٣) فتبدو « اللام ألف » جميلة تتعاون مع غيرها من المحاولات الزخرفية على إبداع هذا النقش الفريد .

وكتابة هذا النقش فيما عدا ذلك متفقة مع كتابة النقش السابق فى كثير من الخصائص الأسلوبية . وهى كثيرة الشبه بكتابات الواجهة فى الجامع الأقمر بحى النحاسين فى القاهرة .



لوحة [٣٥] تحليل أبجدى للنقش المؤرخ ٤٩٥هـ سالف الذكر ، رقم ٢٧١٦

ولا يجمل بنا أن ننسى أن هذه الكتابة التذكارية اليابسة الجودة تعاصر أولى الكتابات التذكارية اللينة التى كان ظهورها لأول مرة على الأحجار فى عصر الآمر (٤٩٥/٥٢٤ ﻫ)[١]، وقد ظلت الكتابات اليابسة محتفظة بمكانتها فى عصر الحافظ والفائز، مناهضة هذا النوع الجديد من الكتابات التذكارية[٢]، ولم يبطل استخدامها للأغراض التذكارية، رغم غزو الكتابات اللينة لها فى العصر الأيوبى، إلا بعد انسلاخ ثلاثة أرباع القرن السادس الهجرى[٣].

للتحليل الأبجدى : انظر اللوحة [٣٥].

(١) شواهد القبور — المجلد السادس، اللوحة ٣٢ .

(٢) شواهد القبور — المجلد السادس، اللوحة ٣٦ .

(٣) شواهد القبور — المجلد السادس، اللوحة ٣٩ .

اللـوح التأريخى لعمارة بدر الجمـــالى بالمسجد الطولونى ٤٧٠ هـ.

كتابة هذا اللوح التأريخى (شكل ٥٠) شديدة الشبه بكتابة عالجناها من عصر «الظاهر» الفاطمى ، مؤرخة ٤١٤هـ (شكل ٤٥) ، ومن عجب أن تـكون كذلك على بعد ما بين الـكتابتين من زمن ، وما بينهما من فترة زمنية يربو على نصف القرن ، والمدقق فى هذه الـكتابة يلحظ البعد بينها وبين كتابات عصر المستنصر (٤٢٧ — ٤٨٧ هـ) يتضح ذلك من من مقارنتها بمجموعة الـكتابات التى عالجناها من هذا العصر ، غير أن بهذه الـكتابة لينا يميزها عن كتابة عصر الظاهر سالفة الذكر ، لعله السبب فى اكتسابها بهاء ورونقاً جديرين بكتابة رسمية كهذه .

إن ما بين هذه الـكتابة الرسمية والـكتابة المؤرخة ٤١٤ هـ من شبه يدعو إلى كثير من التفـكير ، ويكاد الإنسان يذهب فى ظنه إلى أن صانع هذين النقشين شخص واحد، اشتغل بصناعة النقوش الفذة فى عصر الظاهر، وشهد حكم المستنصر الطويل المضطرب وخدم بفنه الممتاز وزيره بدر الجمالى فى فترة هادئة من فترات حـكم هذا الخليفة التعس ، أو أن صانع هذا النقش التأريخى أحد تلاميذه الذين ترسموا خطاه — ولم يكن فى مقدورنا أن نذهب إلى مثل هذا لو أن كتابة هذا النقش كانت وثيقة الصلة بنقوش العصر الدارجة التى نتخذها مادة لهذا البحث ، لـكن الخصائص الأسلوبية التى يتميز بها تجعلنا لا نطمئن إلى عقد مقارنة بينه وبين الـكتابات الشاهدية ، السابق منها ، والمعاصر ، واللاحق له .



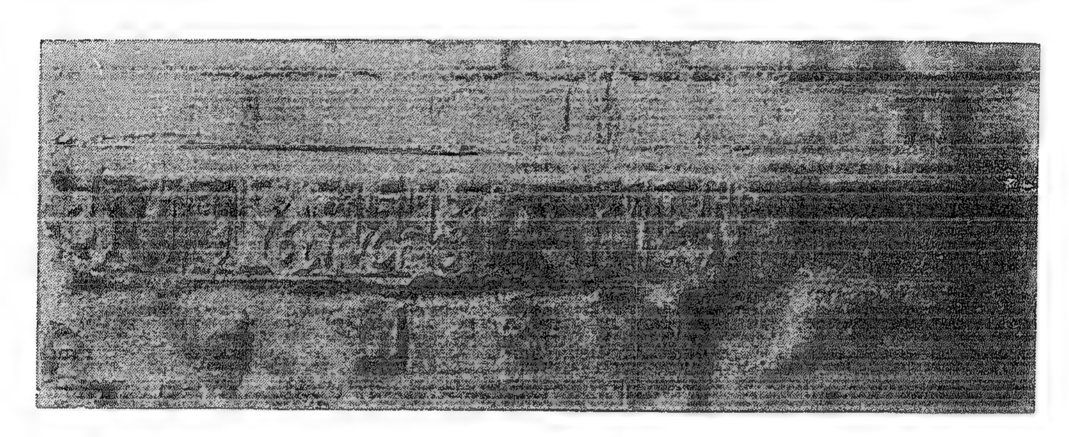
شكل (٥٠) كتابة اللوح التأريخى لعمارة بدر الجمالى بالمسجد الطولونى

وقد يكون السبب فى ذلك هو اللين الذى يفرق هذه الـكتابة عن كتابة عصر الظاهر المؤرخة ٤١٤هـ، نتيجة ميل العصر إلى الترطيب ، ذلك الميل الذى يتجلى من النظر إلى كتابات عصر المستنصر عامة ولاسيما المنقور منها فى البازات (شكل ٤٦) وليس هناك ما يدعو إلى الشك فى أن الـكتابة التذكارية إجمالا كانت مقبلة على عصر انتقال من الأسلوب اليابس الشديد الجفاف إلى أسلوب آخر أكثر ليناً وترطيباً ، ولقد ظل الخط اليابس فى الاستعمال إلى ما بعد ذلك بزمن متجاوزاً منتصف القرن السادس الهجرى ، ولا نجد أنفسنا بحاجة إلى تناول حروف هذا النقش بالوصف ، وحسبنا أن نقول أنها من هذه الناحية وثيقة الصلة بحروف النقش المؤرخ ٤١٤ هـ (شكل ٤٥) مع ترطيب وتوسيع مدركين — وكلاهما تطور طبيعى لـكتابة القرن الرابع الهجرى .

وكتابة هذا النقش التأريخى لا تشبه أسلوب الـكتابات الإفريزية التى نرى منها مثالا طيباً فى كتابة المحراب المستنصرى بالمسجد الطولونى، وهى ليست الـكتابات الإفريزية المرضة البارزة التى تملأ العين وتختلط بعناصر زخرفية نباتية غاية فى التنوع والابتداع ، بل هى على خلاف ذلك مرفعة الحروف ، رشيقة على الرغم من بساطتها ، تدعو إلى الإعجاب .

كتابة على الحائط الشمالى من سور القاهرة من عصر المستنصر مؤرخة ٤٨٠ هـ.

وهـذا إفريز من الخط الـكوفى الرائع كشفت عنه إدارة حفظ الآثار العربية فى القاهرة ، ويرجع الفضل فى تمتع هذا الجزء من سور القاهرة العتيد بالنور بعدظلام طويل كاد يذهب بمعالمه المعارية والـكتابية إلى الأستاذ كرزويل ، ولئن اغتبط بهذا محبو العمارة الإسلامية ومن يهمهم أن يعود هذا الإفريز فيرى النور مع هذا الجزء من السور الذى طال اختفاؤه ، فليس بأقل من هؤلاء وهؤلاء اغتباطاً محبوالفن الـكتابى ، فهذا الإفريز الذىيظهر الآن للعيان لايكاد يضارعه فيما نعتقد إفريز كتابى آخر من العصر الفاطمى كله ، (شكل ٥١) .



(شكل ٥١) جزء من كتابات سور القاهرة قرب باب الفتوح

ومن الحق أن نقول فى هذا المجال إن شريط الـكتابة الذى يرى على الواجهة الشرقية لبدنة المنارة الجنوبية للجامع الحاكمى ، وهو يرجع إلى عصر تأسيس الجامع سابقـاً لهذه الـكتابة ، وكذلك إفريز الـكتابة على واجهـة جامع الآمر بأحكام الله (الجامع الأقمر) ، وكتابته لاحقة لهذه الـكتابة ، يقتربان من هذا الإفريز من ناحية ، ويبتعدان عنه من ناحية أخرى : يقتربان معاً من هذا الإفريز من حيث طريقة الإنفاذ ، فالـكتابة فيهما مثل الـكتابة فى هذا الإفريز نقر فى الحجر الشديد الصلابة بطريقة القطع العميق المدور ، ويبتعدان عنه من حيث الجودة ، فهما وإن كانا فى ذاتهما مما يفخر به فن صناعة الأفاريز الـكتابية ، إلا أنهما دون هذا الإفريز على كل حال .

وتتسم هذه الأفاريز الثلاثة بغلظ الحروف ، ووضوح رؤيتها عن بعد ، وزخرفة الفراغ الحادث فوق بعض الحروف بالفروع أو الورقات النباتية التى تنبعث من رؤوس الحروف أو من القوائم القصيرة .

وكتابة هذا الإفريز ، وإن كانت قريبة الزمن من كتابة اللوح المثبت فوق الباب الشرقى للجامع الطولونى الذى يؤرخ لعمارة بدر الجمالى بالجامع المذكور ، إلا أنهما يختلفان جودة بحيث لا تقاس أحداهما بالأخرى ، والقليل من الشبه الأسلوبى بينهما يكاد ينحصر فى حرفى الميم المتطرفة والميم المبسوطة والجيم المتوسطة المرطبة الجبهة المنتهية على نحو يستلفت النظر ، كما فى كلمة « أبو النجم » ، على أن كتابة بدر الجمالى بالجامع الطولونى فى مجموعها بسيطة خالية من الزخرف ، كثيرة الشبه بنقوش العصر الشاهدية ، وهى يمكن أن تقارن بالنقش المرقوم ٦٧١٨ فى سجلات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة المؤرخ ٤٨٤ هـ ، وبالنقش المؤرخ ٤١٤ هـ المرقوم ١٢٤٤ فى سجلات المتحف المذكور .

يوجد هذا الإفريز على الحائط الشمالى من السور الذى أنشأه بدر الجمالى ممتداً من باب الفتوح ودائراً حول الضلعين الغربى والشمالى من بدنة المنارة الشمالية ، وحروفه فيما قبل المنارة أصغر منها فيما يلى ذلك ، على أن الكتابة فى الشقين مما تسهل رؤيته من بعد ، وتمتاز فى مجموعها بالبساطة والرونق وحسن الإنفاذ وملاحة الأسلوب الكتابى .

وألفات هذه الكتابة المبتدأة ينعدم فيها العقف المألوف فى أسافل الألفات اليابسة ، وألفاتها المختتمة تهبط عن مستوى التسطيح ، فتظهر فيها الزائدة النبطية التى اختفت من الكتابة العربية منذ زمن أكثر تبكيراً ، ويرى ذلك فى كلمة (مابين) ، والباء المبتدأة والتاء والياء المتوسطة جارية على مألوف مثيلاتها فى هذا العصر ، والتاء المتطرفة قصيرة الانبساط كما فى (صلوات)، والجيم المبتدأة وأخواتها وكذلك المتوسطة مرطبة مثناة الجبهة كما فى (خلفهم) لا تكاد تفترق عن مثيلاتها فى الكتابات المعروفة من هذا العصر ، والدال وأختها قد تمطان كما فى (ذا) ، وقد لا تعرضان كما فى (الذى) وقد تشبه شكلة الدال شكلة الكاف كما فى كلمة (ذا) ، وقد تنكب شكلة الكاف فوق انبساطها العلوى كما فى كلمة (عنده) ، والراء ترى قليلا فى كتابة هذا الإفريز مرطبة كما فى كلمة (بدر) ، وأكثر ما ترى يابسة مزواة كما فى (الطاهرين) و (كرامته) والسين متحدرة الأسنان كما فى (سنة) و (سلام) ، والشين فى (يشفع) متساوية الأسنان ، إلا أن بها نزولا عن مستوى التسطيح بين السنة الثانية والسنة الثالثة ، وذلك نوع من الزخرف المألوف فى الخطوط الفاطمية ، والصاد مرسومة على شكل شبه المنحرف ، والظاء على غرارها ، ولكن قائمها قد ثنى فوقها كما فى (حفظهما) ، وقد يستلق قليلا مع تثنيه من أعلاه ، والعين المبتدأة جارية على مألوفها فى كتابات العصر ، والعين المختتمة صغيرة العراقة كعادتها كما فى (يشفع) ، ويملأ الفراغ الحادث فوق السين زخرف تماثلى مكون من فرعين نباتيين تبرز منهما ورقات نباتية ، وبرأس هذه العين جفاف شديد ناشىء من معالجتها معالجة هندسية بحت ، بإنفاذها على هيئة تقرب من شكل المعين ، والفاء والقاف جاريتان على مألوفها فى خطوط العصر ، ترتكزان فى حالة التوسط على قائم قصير ، وبهما من أعلى ذلك التحريف المعروف ، والكاف لاتجارى الدال على ما هو مألوف من شدة تشابههما فى الخط اليابس ، فهى ترى هنا بسيطة لا تعدو شكلتها ثلاثة أرباع الإفريز كما فى (الأكرمين) فى حين تصل شكلة الدال فى كلمة (ذا) وكلمة (بدر) إلى نهايته ، واللام على مألوفها فى كتابات العصر ، سوى أنها تسقط عن مستوى التسطيح لتتصل بما بعدها من الحروف على شكل تقويس زخرفى ، كما فى (خلفهم) و (الذى) ، والميم المبتدأة كبيرة نوعاً ، محرفة من أعلا ، مدورة من أسفل ، وهى والميم المتطرفة والواو ، دون غيرها من الحروف ، منفذة فى هذا الإفريز بطريقة التخطيط المزدوج التى أشرنا إليها فى مكان آخر ، والميم المتطرفة المفردة أوالمركبة مبسوطة كما فى (القيوم) ، ومن الميم المتطرفة نوع جديد غير مألوف فى كل الكتابات الفاطمية تعالج فيه عراقة الميم معالجة عراقة الجيم المفردة كما فى كلمة (سلام) ، وترى الميم التى من هذا النوع عادة قبل واو بحيث يتكون منهما شكل تماثلى ، والنون مرطبة كما فى (ما بين) وجافة مربعة كما فى (الأكرمين) وهى فى حالة التوسط قد تبلغ فى علوها مبلغ الألف واللام طولا ، كذلك الباء المتوسطة ، والهاء فى حالاتها المختلفة تتمتع فى هذا النقش بتنوع فى الأسلوب يدعو إلى الإعجاب حقاً ، فمنها المدورة والمثلثة والتى على شكل نصف الدائرة ، يشقها جميعاً خط منثن انثناء بسيطاً أو مركباً — انظر الهاء فى (هو) وفى (أيديهم) وفى (خلفهم) وفى (حفظهما) ، والواو مرطبة قصيرة العراقة وتوجد من « اللام ألف » أنواع تتراوح بين البساطة — كما فى (الأئمة) ، والزخرف — كما فى (ولا نوم) ، وهى هنا تبلغ من الجمال درجة فائقة — والباء

المتوسطة والمبتدأة وما فى معناها قد تطول حتى تسامى الألف واللام ، وقد تقصر كمألوفها ، أما الياء المتطرفة أو المفردة فهى فى مجموعها صغيرة بالنسبة لبقية الحروف ، جافة الرأس ، مرطبة المراقة ، تنتهى عادة بترفيع .

وهذه الكتابة مكونة من آية الكرسى (قرآن — سورة البقرة ، آية ٢٤٤) وتحمل إسم « السيد الأجل أمير الجيوش » سيف الإسلام وناصر الإمام وكافل قضاة المسلمين وهادى دعاة المؤمنين ، أبو النجم بدر المستنصرى ، كما تحمل اسم الخليفة المستنصر ، والعبارة الشيعية المعروفة (على ولى الله) ، وفى نهايتها تأريخ صريح هو سنة ثمانين وأربعمائة .

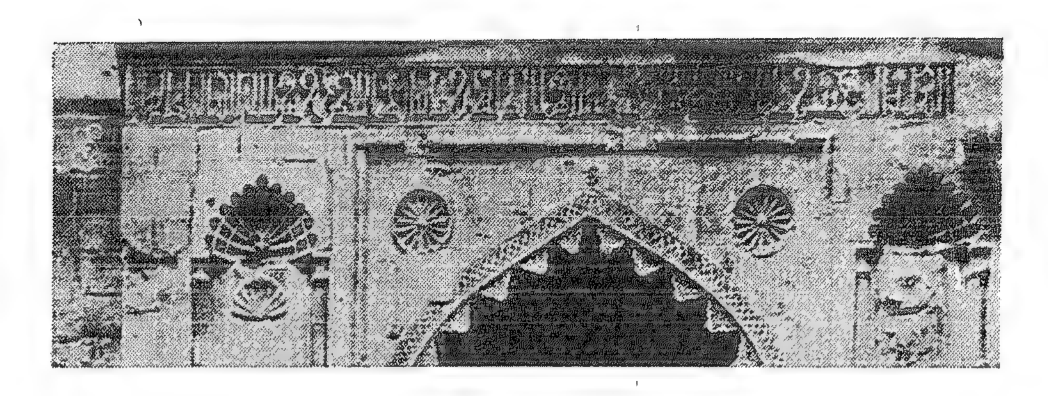
الفصل السادس عشر

نقوش من القرن السادس الهجرى

كتابة على واجهة الجامع الأقمر بالقاهرة ٥١٦ هـ — نقش مؤرخ ٥٣٠ هـ — كتابة الجص فى مسجد الصالح طلائع بن رزيق ٥٥٥ هـ .

كتابة الواجهة بجامع الآمر بأحكام الله (الجامع الأقمر) ٥١٩ هـ

هذه الكتابة المنقورة فى الحجر (شكل٥٢) تكون إفريزاً يحلى قمة الواجهة ، بعضها فوق الباب والبعض الآخر فوق الحنية التى تحلى الواجهة إلى يسار الداخل ، أما الجزء الأول من هذه الكتابة فمنقور فى الحجر بطريقة القطع المستدير على نحو ما يرى فى بدنة المنارة الجنوبية بالجامع الحاكمى — ويكاد الجزء الثانى الذى يزخرف قمة الدخول الواقع إلى اليسار يشبه فى طريقة قطعه كتابات الجص فى الجامع الأزهر ، وكتابة المقصورة فى الجامع الحاكمى، وهى طريقة القطع الرأسى .



شكل (٥٢) نقوش كتابية على واجهة الجامع الأقمر بالنحاسين بالقاهرة مؤرخة ٥١٩ هـ

أما العنصر الكتابى فهو بعينه العنصر الكتابى المتطور فى مصر فى القرن السابق ، والذى نرى أمثلة منه فى كتابات الأزهر الأولى وكتابات الجامع الحاكمى ، وهذه العناصر الكتابية كثيرة الشبه بكتابات العصر الشاهدية المجودة (أنظر الكتابة المؤرخة ٤٩٥ هـ ، شكل ٤٩ واللوحة ٣٥) ، ولهذا لا نجد أنفسنا مضطرين إلى وصف هذه الكتابات من الوجهة الكتابية ، بل نكتفى بالإحالة إلى ماسبق من كتابات الأزهر المبكرة وكتابات الحاكم والكتابة الشاهدية المؤرخة ٤٩٥هـ سالفة الذكر .

وحسبنا فيما يختص بالزخارف أن نقول إن كثيراً من العناصر الزخرفية فى هذه الكتابة يشبه العناصر الزخرفية فى كتابات الأزهر المبكرة والمحراب القديم وفى القبة الفاطمية بالجامع المذكور وفى المقصورة بالجامع الحاكمى ، فقوام هذه الزخارف كلها أفرع نباتية تخرج من قمم الحروف لتحلى الفراغ الكائن بينها ، وفى هذه الكتابة كما فى كتابة المحراب القديم بالجامع الأزهر توجد بعض الزخارف المغربية التى أخصها الورقة ذات الثلاثة (بتلات) التى تنبعث من الطرف العلوى للحروف القائمة القصيرة كما فى حرف الياء مثلا من كلمة « أمير » (أنظر مارسيه ج ١ شكل ٩٣) ، ومن الظواهر الأجنبية ظاهرة التخطيط المزدوج المعروف عن الفن الأموى الغربى وعن فنون المغرب إجمالا، وذلك كله مشاهد فى الجزء المنقور فوق بروز المدخل .

هذا وزخارف الشق الثانى من الإفريز (وهو الشق الواقع إلى يسار الداخل) أبسط فى مجموعها ومن حيث طبيعتها وطريقة إنفاذها .



(شكل ٥٣) سرة تحتوى على نقوش كتابية فوق مدخل الجامع الأقمر ، مؤرخة ٥١٩ ﻫ .

من القرن السادس الهجرى — نقش مؤرخ ٥٣٠ هـ [١]

(١) مادته : رخام (٢) أبعاده : ٤٨×١١٥ سم
(٣) جهة وروده : غير معلومة .



شكل (٥٤) نقش مؤرخ ٥٣٠ هـ — رقم ٩٨١٠ فى سجلات شواهد المتحف الإسلامى بالقاهرة .

يقع هذا النقش (شكل ٥٤) فى خلافة الحافظ الفاطمى (٥٢٤/٥٤٤ هـ) ، كتابته من النوع البارز المعرض ، قليلة التناسب ، لا تتصف فى مجموعها بالجمال ، لأنها تفقد شيئاً كثيراً من أصول الخط اليابس ، فهذه العين المبتدأة فى كلمة أغفر (سطر ١) والميم المبتدأة والمتوسطة والمتطرفة المسبلة ، والهاء المتطرفة والخاء المرطبة ترطيباً معيباً فى كلمة (خالدين ، سطر ٥) لا تتمشى كلها مع أبسط قواعد الخط اليابس ، وهى مع ذلك تحتفظ ببعض أصول هذا الخط على نحو ما عرف عنه فى العصر الفاطمى ، بشىء غير قليل من المبالغة فى ذلك :

١ — الفاء المتوسطة المرتكزة على قائم فوق خط التسطيح .

٢ — عقف اللام المتوسطة فى لفظ الجلالة عقفاً مرطباً جهة اليسار .

٣ — جمع عراقة الواو المتطرفة جمعاً ينتهى فوق تدويرها ثم الصعود بها فى شكل قائم ، ثم عقف هذا القائم جهة اليسار ، وإنهاؤه بتعريض محرف .

٤ — جمع عراقة الواو المفردة إلى ما يقرب من قمة تدويرها ، ثم الصعود بها فى إمالة مرطبة جهة اليسار ، ثم عقفها عقفاً مرطباً عند أعلاها جهة اليمين ، ثم إلى أسفل ، ثم إلى يسرة .

٥ — تضفير الهاء تضفيراً لم نألفه من قبل ، وخروج قائم من نقطة شقها يعقف ذات اليمين ، على نحو ما تعقف الطوالع جميعها فى هذه الكتابة .



(١) رقم ٩٨١٠ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

٦ — عقف الألفات وما في حكمها كقائم الواو وقائم الهاء عقفاً عقفاً أو مرطباً لا يخلو من الزخرف على كل حال .

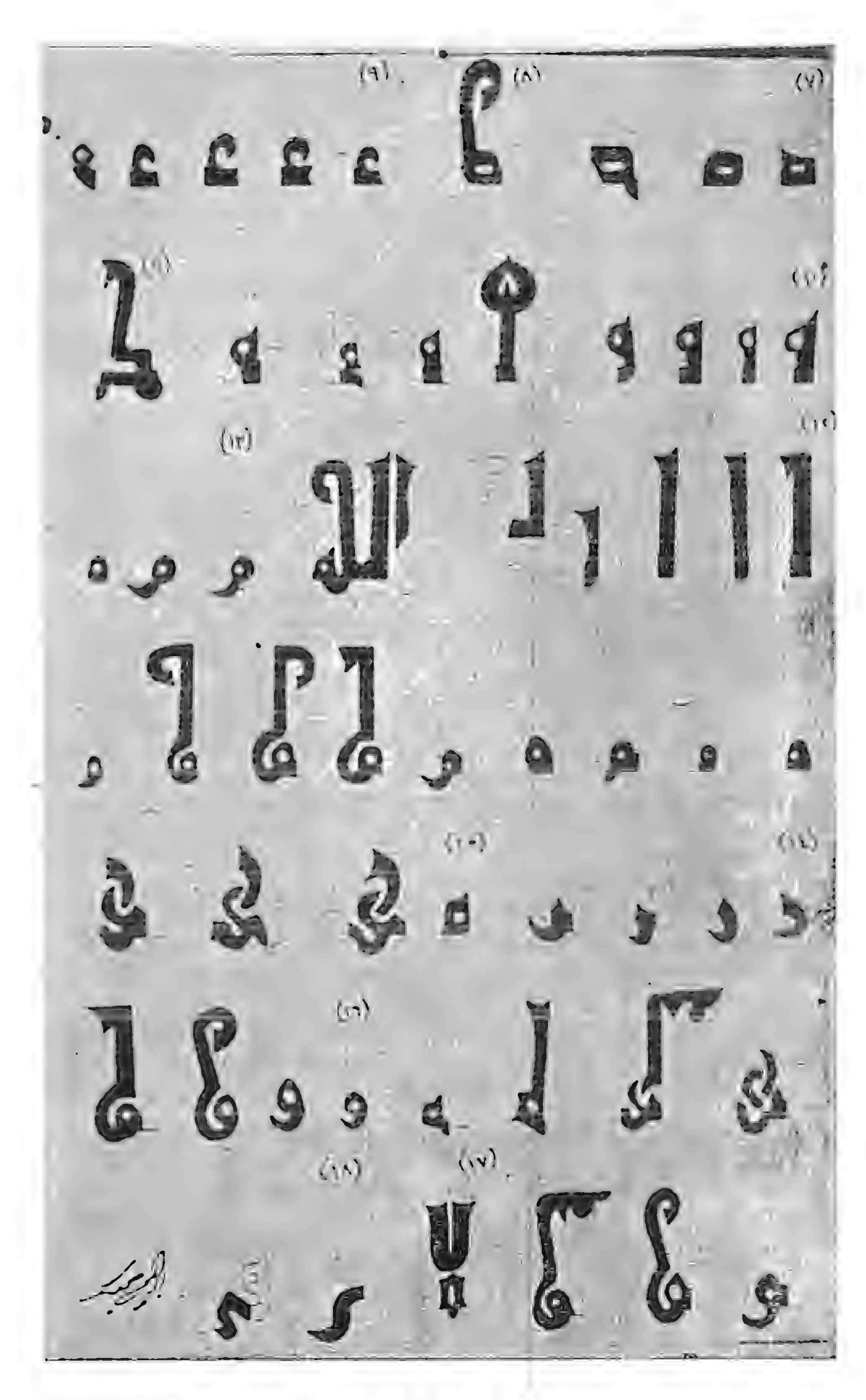
٧ — تحول الانكباب الذى أدركناه في جهة الجيم وأخواتها إلى شبه قائم تستدير نهايته فى انكباب يسير .

٨ — سقوط بعض الحروف عن مستوى التسطيح .

للتحليل الأبجدى : انظر اللوحة [٣٦] .



اللوحة رقم [٣٦] — تحليل أبجدى للنقش المؤرخ ٥٣٠ هـ



تابع اللوحة رقم [٣٦]

الأشرطة الكتابية فى مسجد الصالح طلائع بن رزيق – المؤرخة ٥٥٥ هـ

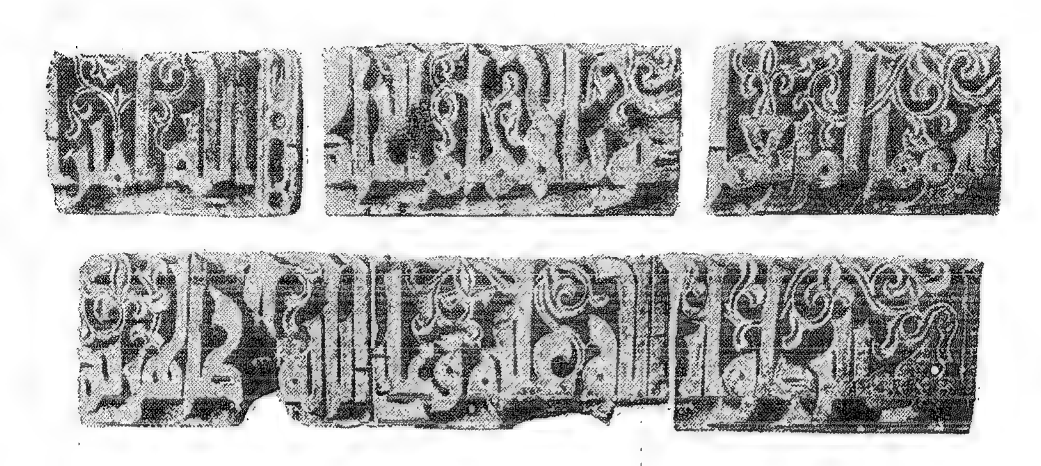
تدور هذه الأشرطة (شكل ٥٥) حول العقود فى رواق القبلة ، وكانت فيما مضى تدور حول الشبابيك الجانبية فى الحائطين الشمالى الشرقى والجنوبى الغربى ، ولا تزال منها بقية تشاهد فى بعض المواضع حول ثلاثة شبابيك على يسار الداخل من الباب المقابل للقبلة .

وهذه الأشرطة الكتابية قليلة العرض ، كثيرة الازدحام بالعناصر الكتابية والزخرفية ، والمادة الكتابية فيها غالبة غلبة تسترعى النظر ، ولا شك فى أن هذا الازدحام كان مما يلذ لعين رجل الفن المسلم وعين الناظر فى فنه .



شكل (٥٥) الأشرطة الكتابية التى تدور حول العقود فى جامع الصالح طلائع بن رزيق — ٥٥٥ هـ

وقلة عرض الأشرطة فى مسجد الصالح طلائع أدت بطبيعتها إلى الاختزال فى طول الحروف الطالعة ، كما أدت إلى قلة التفاوت بين أطوال الحروف على غير ما هو مألوف فى كتابات الأشرطة الفاطمية بعد عصر الحاكم ، من وضوح التفاوت بين أطوال الحروف القائمة وغيرها من الحروف ، وهى من هذه الناحية كبيرة الشبه بكتابات « آمد » المؤرخة ٥٥٠ هـ إلا أنها لا تبلغ من الجمال مبلغ الكتابات الآمدية على كل حال .



تحلية الفراغ بفروع نباتية ووريقات بطريقة الخطوط المزدوجة
من جامع الحاكم بأمر الله الفاطمى — للمقارنة

وكتابات هذه الأشرطة التى نعالجها من النوع البارز المقطوع فى الجص بطريقة القطع الرأسى ، وهى متأثرة بتقاليد الكتابة الفاطمية فى القرنين الرابع والخامس الهجريين .

والواقع أنه لا توجد كتابة شاهدية معاصرة لكتابة هذه الأشرطة بينها وبين هذه الكتابة صلة ، فشبهها قليل بكتابة الشاهد المؤرخ ٥٣٠ هـ (شكل ٥٤) .

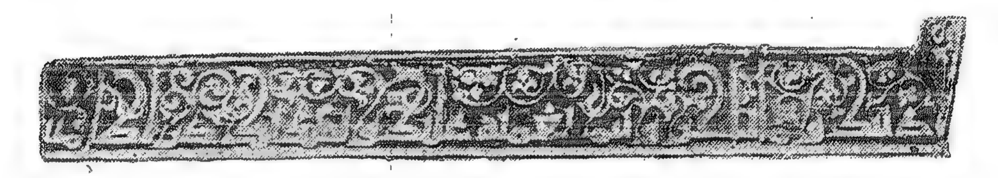


جزء من شريط كتابى من ديار بكر ، حوالى منتصف القرن السادس الهجرى

والذى يستخلص من ذلك أنه كانت للكتابات الإفريزية ، على ما يظهر ، تقاليد فنية خاصة تخالف تقاليد الكتابات التذكارية الشاهدية الجافة التى بدأت فى هذه الحقبة من الزمن تنزل عن كثير من أصولها وتسلم القياد للخط اللين ، كما يمكن أن نستخلص منه أيضاً أن الكتابات الإفريزية بقيت لأغراض تجميلية تستعمل فى تحلية دوائر العقود فى المساجد ، مجاوزة منتصف القرن السادس الهجرى .

وثمة من الأسباب ما يبعث على الظن بأن مصر فى ذلك الوقت كانت قد تأثرت إلى حد ما بفنون الأتابكة ، وبالأخص فى الأشرطة الكتابية الزخرفية ، كما أخذت عن الأتابكة طريقهم الخاصة فى الكتابة بأسلوب لين ، ومنذ هذا الحين أخذت الكتابة اللينة تلعب دورها فى مصر حتى قدرت لها السيادة الكلية فى العصر المملوكى .

على أن هذه الكتابة رغم احتفاظها بالخصائص الشريطية فى القرنين الرابع والخامس ، لا تكاد تعتبر تطوراً إلى ما هو أحسن ، إذ هى دون كثير من الكتابات الإفريزية المعروفة ، نخير منها وأكثر جرياناً على أصول الكتابة الشريطية ما يرى فى جامع الحاكم فى المقصورة ، وفى الإفريز الدائر بأسفل السقف وحول العقود برواق القبلة ؛ وزخارف كتابات المقصورة فى الجامع الحاكمى غاية فى الإبداع إذا قورنت بزخارف هذه الكتابة ، فهى فى المقصورة عنصر واضح يحلى الفراغ الناشىء من تفاوت ارتفاع الحروف ، وهى فى مقصورة الجامع الحاكمى أفرع نباتية ذات وريقات تخرج من أطراف الحروف وتكون زخرفة متكررة تكراراً منتظما ، ومثل ذلك يقال عن زخارف الأفاريز الجصية التى تلاحظ فيها رغبة المزخرف فى ملء الفراغ بالفروع النباتية والوريقات بطريقة الخطوط المزدوجة .



الزخارف النباتية التى تحلى الفراغات فى أشرطة مقصورة جامع الحاكم بأمر الله الفاطمى — المقارنة

على أن الملاحظ أن الزخارف النباتية التى تصحب الخط فى الأشرطة قد ازدادت على الزمن تعقيداً وقل وضوح ابتدائها وانتهائها ، وأصبح هم منفذها فى القرنين الخامس والسادس أن يملأ بها الفراغ على قلة مساحته ، كما يرى فى الإفريز الكتابى الذى يدور حول المحراب المستنصرى بالجامع الطولونى ، وكما يشاهد فى الأفاريز الكتابية فى ديار بكر ، وقد دعا إلى ذلك فيما نعتقد ميل صناع هذه الأشرطة إلى تغليب العنصر الكتابى وشغل معظم الفراغ به .

والأشرطة التى نعالجها مثال طيب لرغبة المزخرفين الكتابيين فى تغليب العنصر الخطى على ما عداه ، وزخارفها النباتية ليست من الجمال فى شىء — لا يكاد الإنسان يتميز خط سيرها ، ويرجح أن يكون المزخرف قد قصدبها إلى شغل الفراغ القليل المتخلف ، وهى تبدو كأنما ليس لها اتصال بالحروف ، ومن ثم فهى زخارف نباتية ميتة ، ليس فيها شىء من حيوية النبات ، وهى إلى القش أقرب منها إلى النبات ، وهى تمت إلى الفن المعروف بفن « الركوكو » بصلة وثيقة .



رأس المحراب المستنصرى بالجامع الطولونى — زخارف نباتية تملأ الفراغ
لا تكاد تعرف بداياتها ونهاياتها — المقارنة

وتمتاز هذه الكتابة بترابط الألف واللام المتجاورتين ، وبالسقوط المقوس عن مستوى التسطيح ، ويغلب ذلك الترابط فى بداية الكلمات ، بحيث يتصل الحرف الأول بالحرف الثانى بهذه الطريقة ، فضلا عن شيوع هذه الظاهرة فى أماكن أخرى من الكلمات ، كما تمتاز بانكسار اللام الثانية فى لفظ الجلالة نحو اليسار بزاوية منفرجة ، وباستقرار الفاء المتوسطة على قائم مرتكز على مستوى التسطيح ، وبالفاء المبتدأة المحرفة الرأس المعتدلة القفا ، وبالهاء المضفرة التى يظهر فيها المزخرف براعة نادرة فى التعقيد والتربيط ، وبالمراقات المرفعة الطرف فى الراء والنون ، أو المعرضة الطرف كما لو كانت قد انتهت بصدر القلم ، وبتدوير رأس الميم أو تثليثه تثليثاً مرطباً ، وبإنهاء انبساط الميم إنهاء معرضاً ، وبإلحاق قائم يشبه الألف بنهايات الحروف كالنون والميم ، يرتكز عادة فوق نهاية العراقة ، الغرض منه ملء الفراغ وإحداث نوع من التوازن الفنى ، وتفاصيلها الكتابية وصفاتها لا تخرج فى مجموعها عن أساليب الكتابة فى القرنين الرابع والخامس على الجص والخشب .

ملاحق

* الملحق الأول : فى الشكل والعجم — التصحيف والعجم تفصيل طريقة العجم والشكل — «وثائق مورتز» تؤيد رأى صاحب صبح الأعشى .

* الملحق الثانى : فى اللواحق الزخرفية والزخارف الكتابية الحروف التى لحقتها زخارف فى النقوش المصرية — العرب والفن الكتابى — نشأة الفن الكتابى الزخرفى فى مصر — بين فلورى ومارسيه — طبيعة الزخارف الكتابية .

الملحق الأول

فى دخول النقط والشكل على الكتابة العربية

العجم والشكل :

كانت الكتابة العربية الجاهلية عارية عن النقط خالية من الشكل ، شأنها فى ذلك شأن الأم النبطية التى اشتقت منها . ولم يكن العرب الجاهليون فى حاجة إلى ضوابط النقط والشكل لمكانهم من العربية ، ولا غرو فالعربية لغتهم وهم سادتها المالكون لزمامها ، يقرأونها كما يتكلمونها صحيحة بالسليقة والطبع .

غير أنه لما جاء الإسلام ونزل القرآن بلغة العرب ، ودون بحروف كتابتهم ، وخيف على كلام الله المقدس من التصحيف وشبه اللحن ، وجد من الضرورى أن يدخل العجم والشكل على الكتابة العربية مخافة التصحيف والتحريف . وتروى المصادر أن نقط المصاحف وضبط العربية كان على يد أبى الأسود الدؤلى بأمر من زياد أمير العراق (٦٧هـ)[1] ، والمراد بالعجم هنا « النقط » أى تمييز الصور المتشابهة من الأبجدية العربية بنقطها ، حتى تتبين الباء من التاء من الثاء من النون من الياء ، وتتضح الجيم من الحاء من الخاء ، والدال من الذال ، والراء من الزاى ، والسين من الشين ، والفاء من القاف . (وكان العجم بالسواد أى بنفس المداد الذى يكتب به) وكان الشكل الأول « نقطاً دائرية » فوق الحرف أو تحته أو بين يديه ، بصبغ يخالف لون المداد الذى يكتب به[2] .

ومما لاشك فيه أن النقط بمعنى العجم ، أو تمييز الحروف المتشابهة الصور ، كان قدلحق كثيراً من الحروف قبل أن ينصرم القرن الأول الهجرى ، تؤيد ذلك الوثائق التى عثر عليها من ذلك القرن ، فحروف الباء والتاء والياء على اختلاف مواضعها فى الابتداء والتوسط والانتهاء (فيما عدا الياء المتطرفة) كلها عجمت (نقطت) فى القرن الأول ، وكذلك الجيم والخاء والشين والضاد ، والقاف التى عجمت بنقطة من أسفلها ، بينما ظلت الفاء من غير نقط ، وآخر حرف عجم هو التاء المربوطة — وهذه الوثائق عبارة عن أوراق بردية مؤرخة ٩١ هـ ، وعملة مؤرخة ٨٥ ، ٨٦ هـ ، ونقوش فى قصر خارانا مؤرخة ٩١ هـ ، يذكرها «مورتز» فى مقال له عن الكتابة العربية ، وقد درجت الحروف التى حقها النقط فى سبيل التميز حتى حصل كل حرف منها على كمال استقلاله واتضاح شخصيته ، وغدا على ما نراه الآن فى زمن يصعب تحديده ، يرجح أن يكون ذلك قد تم فى القرون الثلاثة الهجرية الأولى على أكثر تقدير .

أما الشكل أو العلامات الأعرابية التى استعارها العرب عن السريان ، فهى بدورها قديمة . ويذكر أنها وقعت فى

---

(١) العسكرى (ابن سعيد) التصحيف والتحريف (باب قبح التصحيف وبشاعته) ص ٨ وما بعدها .

(٢) صبح الأعشى : ص ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ — السيوطى (جلال الدين) : الإتقان فى علوم القرآن ج٢ ص ١٧١ (المطبعة الأزهرية ١٣١٨ هـ) .

وصبح الأعشى : ص ١٥٦ ، ١٥٧ — والسيوطى : الإتقان ج ٢ ص ١٧١ .

خلافة معاوية ، وبأمر من زياد أمير العراق الذى كلف أبا الأسود (حوالى ٦٠٧ هـ) بوضع النحو(١) .

وكانت طريقة أبى الأسود فى ذلك أن استحضر كاتباً وأمره أن يتناول المصحف ، وأن يأخذ صبغاً يخالف لون المداد الذى كتب به المصحف ، فإذا فتح أبو الأسود شفتيه بالحرف نقط نقطة واحدة بالصبغ فوق الحرف ، وإذا رآه قد خفضهما نقط نقطة واحدة تحت الحرف ، فإذا ضمهما جعل النقطة بين يدى الحرف (على خط استواء الكتابة) فإن تبع الحرف غنّة (تنوين) نقط نقطتين أمام يدى الحرف على خط استواء الكتابة ، ففعل الكاتب ذلك حتى أتى أبو الأسود على آخر المصحف (٢).

والآراء غير متفقة على تحديدالوقت الذى لحق فيه النقط والشكل بالكتابة العربية ، غير أنه ثبت من ملاحظة كتابات القرن الأول الهجرى التى دونت على الورق أن ذلك القرن لم ينقض قبل أن يشيع استعمال النقط لتمييز الحروف المتشابهة ، وبقيت الكتابات التذكارية على الأحجار والسكة بدون نقط ، وظلت على ذلك الحال حتى غلبت الكتابات اللينة المنقوطة .

ولم يستطع «مورتز» أن يجزم برأىفيما يختص بالوقت الذى دخل فيه الشكل على الكتابة العربية(٣)، غير أنه يرى أن ذلك كان على الأرجح فى القرن الثانى ، وعلى الرغم من ذلك فقد وجدت المصاحف التى تحتويها مجموعة مورتز والتى ينسبها هو إلى القرن الثانى بل والقرن الثالث ، غير منقوطة ولا مشكولة ، وقد يكون ذلك راجعاً إلى كراهة الصحابة والتابعين نقط المصحف أو شكله ، وإلى وحرصهم على تجريده من النقط والشكل احتفاظاً برسم المصحف الأمام(٤).

والمرجح أن تكون ظاهرة الشكل والنقط قد اكتملت فى الحلقات الأولى من القرن الثانى ، إذ يذكر مورتز أن النقط التى كانت ترسم بالحمرة أو الصفرة أو الخضرة على شكل دوائر صماء أو دوائر مفرغة للدلالة على الحركات الإعرابية قد استعيض عنها حوالى هذا الوقت بنظام جديد هو الشكل بطريق الشرط العلوية والسفلية على ما نعرفه الآن ، وذلك رغبة فى التفريق بين النقط والشكل وزيادة فى الإيضاح .

ويرجحون أن الذى أخرج هذه الحركات على صورة شرط رفيعة ، هى شكلات مستطيلة مستلقية ترسم بسن القلم ، هو الخليل بن أحمدالفراهيدى فى بوا كيرالقرن الثانى الهجرى(٥) ، ومنذ ذلك التاريخ شاع النقط والشكل بطريقة المحدثين (بطريقة الشرط أو الجرات العلوية والسفلية وعلامات التنوين الاصطلاحية المعروفة) ، وللعرب آراء متعارضة فى النقط والشكل ، فمنهم من يرى فيهما مسبة للمكتوب إليه وانتقاصاً من قدره(٦) ، هذا بينما يمتدح الأعجام كثيرون ، منهم من

(١) الفهرست ص ٤٠ .

(٢) صبح الأعشى ص ١٥٦ ، سطر ١٣ وما بعده .

(٣) — الإتقان ج ٢ص ١٦٦ ، ١٦٧ .

— والإتقان ج ٢ ص ١٧١، ١٧٢ . قول ابن مسعود « جردوا القرآن » أى جردوه فى التلاوة = (لا تخلطوا به غيره) أو جردوه من النقط والتشعير .

(٤) كان المصحف الإمام (مصحف عثمان بن عفان) غير منقوط .

(٥) الإتقان ـ ج ٢ ص ١٧١ .

(٦) الصولى — أدب الكتاب ، ص ٥٧ « كره الكتّاب الشكل والإعجام (النقط) إلا فى المواضع الملتبسة » .

دفعهم الحرص على سلامة القرآن إلى تحبيذه ، لأنهم رأوا فيه عصمة للغة وسبيلا إلى صحة الأعراب[١] .

٢ — تفصيل طريقة العجم والشكل :

الحروف المنقوطة خمسة عشر حرفاً : الباء والتاء والثاء والجيم والخاء والذال والزاى والشين والضاد والظاء والغين والفاء والقاف والنون والياء ، والحروف العاطلة أو المهملة ثلاثة عشرة : الألف والحاء والدال والراء والسين والصاد والطاء والعين والكاف واللام والميم والهاء والواو — والمعروف أن الشكل جاء مع الأعراب كيفما جرى ، وينقسم إلى السكون أو (الجزم) والفتح (النصب) والضم (الرفع) والجر (الخفض)[٢] .

وكان المتقدمون يجعلون الشكل نقطاً ، وكانوا يميلون فى شكل غالب السور إلى وضع نقط بصبغ مخالف للون المداد الذى كتبت به السورة ، فالحمرة كانت للحركات والتنوين والتشديد والتخفيف والسكون والوصل والمد ، وكانت الصفرة للهمزة خاصة[٣] ، ورخص فى رسمها بالسواد عندما اختلفت الصور وتباينت أشكالها فيما بعد .

واستعملت الخضرة أحياناً للابتداء بألفات الوصل ، ولم يستحب النقط بالسواد[٤].

الضم :

يقول صاحب صبح الأعشى : والمتقدمون يجعلون علامة الضمة نقطة بالحمرة وسط الحرف أو أمامه — فإن لحق حركة الضم تنوين ، رسموا لذلك نقطتين أمام الحرف ، إحداهما للحركة والأخرى للتنوين — أما المتأخرون فإنهم يجعلون علامة الضمة واواً صغيرة (ُ) لما هو معروف من أن الواو علامة الرفع فى الأسماء الخمسة ، ورسموها بأعلى الحرف ولم يجعلوها فى وسطه كيلا تشين الحرف بخلاف المتقدمين — فإن لحق حركة الضم تنوين رسموا لذلك واواً صغيرة مردودة الآخر (ٌ)[٥] .

الفتح :

والمتقدمون يجعلون الفتحة نقطة بالحمرة فوق الحرف — فإن تبع حركة الفتح تنوين جعل نقطتين ، إحداهما للحركة والأخرى للتنوين .

والمتأخرون يجعلون علامتها ألفاً مضطجعة (َ) ويسمونها نصبة ، ويجعلون حالة التنوين خطتين (شرطتين) مضطجعتين

(١) الإتقان — جـ ٢ ص ١٧١ ، « نقط المصحف وشكله مستحب لأنه صيانة له من اللحن والتحريف » .

(٢) صبح الأعشى جـ ٣ ص ١٥٨ طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٨ .

(٣) صبح الأعشى جـ ٣ ص ١٦٠ طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٨ .

(٤) صبح الأعشى جـ٣ ص ١٦٠ طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٨ .

(٥) صبح الأعشى جـ ٣ ص ١٦٢ طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٨ .

من فوق الحرف (ً) وكان المتقدمون يجعلون لذلك نقطتين من أعلى الحرف[١] .

الكسر :

وكان المتقدمون يجعلون علامة الجر نقطة بالحمرة تحت الحرف — فإن لحق حركة الكسر تنوين رسموا لذلك نقطتين أسفل الحرف .

والمتأخرون يجعلون الكسر شظية من أسفل الحرف إشارة إلى الياء التي هي علامة الجر في الأسماء الخمسة ، ورسموا الشظية خفضة (ِ) ولم يخالفوا بينها وبين علامة النصب لاختلاف محلهما — فإن لحق حركة الكسر تنوين رسموا له خفضتين من أسفل الحرف (ٍ) ، إحداهما للحركة والأخرى للتنوين[٢] .

السكون :

والمتقدمون يجعلون السكون جرة بالحمرة فوق الحرف ، سواء كان الحرف المسكن همزة كما في قولك (لم يشأ) أو غيرها من الحروف كالذال من قولك (اذهب) — أما المتأخرون فقد رسموا له دائرة تشبه الميم إشارة إلى الجزم — حذفت منها العراقة تخفيفاً (ه) ، وسموا تلك الدائرة جزمة (أى سكوناً) ، وحذاق الكتاب يجعلونها جيما لطيفة بغير عراقة[٣] (ح) كما في تشكيل المصحف .

التشديد :

وقد ابتكره كتاب المدينة ، وكان أول الأمر يمثل بقوس هكذا ⌒ أو هكذا ‿ وكان موضعه فوق الحرف المضعف أو تحته ، ثم جعله المتأخرون سيناً من غير عراقة[٤] (س) .

الهمزة :

وكان المتقدمون يجعلونها نقطة صفراء ليخالفوا بها نقط الإعراب ، ويضعونها فوق الحرف — والمتأخرون يجعلونها عيناً بلا عراقة (ء) .

وإذا كانت الهمزة مصورة لصورة حرف من الحروف ، كأن كانت ساكنة ، جعلت بأعلى الحرف مع نصبة أعلاها ، وإن كانت مضمومة جعلت بأعلى الحرف مع رفعة (ضمة) أعلاها ، وإن كانت مكسورة جعلت بأسفل الحرف مع خفضة بأسفلها ، وربما جعلت بأعلى الحرف والخفضة بأسفله[٥] .

---

(١) صبح الأعشى جـ ٣ ص ١٦١ .
(٢) صبح الأعشى جـ ٣ ص ١٦٣ .
(٣) صبح الأعشى جـ ٣ ص ١٦٠ ، ١٦١ .
(٤) صبح الأعشى جـ ٣ ص ١٦٢ ، ١٦٣ .
(٥) صبح الأعشى جـ ٣ ص ١٦٣ وما بعدها .

علامة الصلة فى ألفات الوصل :

رسم المتقدمون لها جرة بالحمرة فى سائر أحوالها[1] ، وجعلوا محلها تابعاً للحركة التى قبل ألف الوصل ، وجعلها المتأخرون هكذا (ص) كما فى شكل المصحف .

الوثائق تؤيد قول القلقشندى فى طريقة العجم والشكل :

ولقد أمكننا بتدقيق النظر فى مجموعة مورتز[2] أن نصل إلى الحقائق الآتية فيما يختص بنقط الكتابة وشكلها :

(ا) الكتابات المنسوبة إلى القرنين الأول والثانى غير منقوطة أو مشكولة [اللوحات من ١ — ١٨ من المجموعة المذكورة] .

(ب) لوحة ١٩ [من فوق] كتابة مشكولة بطريقة النقط الصماء على طريقة المتقدمين التى تقدم وصفها ، وهى متراوحة بين القرن الثانى والقرن الثالث الهجرى .

(ج) لوحة ٢٧ (صورة المرسلات وسورة تبارك) منسوبة إلى القرنين الثانى والثالث ، كتابة مشكولة بطريقة النقط الصماء على النحو السابق .

(د) لوحة ٣١ (دار الكتب المصرية) كتابة من القرنين الثانى أو الثالث مشكولة بطريقة النقط المفرغة على النحو السابق ومنقوطة بطريقة الشرط القصيرة التى لاتزيد عن عرض القلم الذى يكتب به ، النقطة الواحدة (...) ، والنقطتان هكذا (...) .

(ه) لوحة ٣٢ [مورتز] من القرنين الثانى أو الثالث مشكولة بنقط مفرغة على نحو ماسبقها — وتظهر فى هذه الكتابة لأول مرة بعض علامات الشكل الحديثة ، مما يبعث على الاعتقاد بأن القرن الثالث الهجرى كان عصر انتقال من الشكل بطريقة الشظايا إلى الطريقة الحديثة الباقية حتى الآن ، وتظهر بها الهزة عيناً محذوفة العراقة ، وهى مشكلة بطريقة الدوائر المفرغة على النحو القديم .

(و) لوحة ٣٦ [مورتز] من القرنين الثانى أو الثالث ، وفيها يظهر الشكل بالطريقة القديمة ، أى بطريقة الدوائر المفرغة ، والتنقط بطريقة الشرط القصيرة كما فى اللوحة [٣١] .

(ز) لوحتا ٣٧ و٣٨ [مورتز] من القرن الثالث ، وهما مشكولتان بطريقة الدوائر وليس بهما إعجام (نقطة) .

(ح) لوحتا ٣٩ و٤٠ [مورتز] من القرن الثالث أيضاً ، وهما مشكولتان على النحو السابق ، ويختفى منهما النقط أو الإعجام ، وتبدو فى مصاحف القرن الثالث فيما عدا اليسير منها ظاهرة غريبة ، هى خلوها من النقط .

---

(١) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٣ .

(٢) راجع « مورتز » : شذرات أوراق المصاحف .

(ط) لوحة ٤٥ [مورتز] من القرنين الثالث أو الرابع ، وهى منقوطة ومشكولة بطريقة القرن الثالث ، بمعنى أن الشكل مثبت بطريقة الدوائر المطموسة أو المفرغة ، والإعجام أى النقط بطريقة الشرط القصيرة كما فى اللوحة رقم [٣١] .

(ى) لوحات ٤٦ و ٤٧ و ٤٨ [مورتز] من القرنين الخامس والسادس الهجريين ، وكتاباتها منقوطة ومشكولة بالطريقة الحديثة ، ونوع الخط فيها أبعد عن الكوفى وأقرب إلى خط التحرير أو الخط النسخى العادى .

(ك) ومنذ العصر المملوكى يشيع استعمال الشكل والنقط كما عرفهما المحدثون ، مقترنين بالخط النسخى وخط الثلث اللذين كتبت بهما معظم مصاحف المماليك(١) .

---

(١) انظر مصحف السلطان شعبان المؤرخ ٧٤٨/٧٥٥ هـ — (١٣٤٧/١٣٥٤ م) والمصحف المؤرخ ٧٧٠هـ —(١٣٦٩ م).

الملحق الثانى
فى الزخارف الكتابية

(ا) ثبت بالحروف التى لحقتها زخارف فى القرون الخمسة الأولى للهجرة .
(ب) فى الزخارف الكتابية عامة .

(ا) فى الحروف التى لحقتها زخارف فى النقوش المصرية :

منذ نهاية القرن الثانى الهجرى بدأت المحاولات الزخرفية الأولى فى الكتابات التذكارية فى مصر ، وأقدمها وأبسطها الاستمداد ذو التقويس (رقم ١٥٠٦/٧٤٧ المؤرخ ١٩٠ هـ — متحف) وبين الزخارف المبكرة التشجير ، وهو محاولة زخرفة نهايات الحروف القائمة والمنضجعة بما يشبه الفروع النابتة عند أول نجومها من السيقان (رقم ١١٩٣ المؤرخ ١٩١ هـ — متحف) [١].

ومن الزخارف التى لا تفتأ تتكرر زخرفة نهاية القائمين المتجاورين بزخارف ورقية ، أو فصية ، أو بما اصطلحنا على تسميته فى مواضع من هذا البحث بالتفطيح الحرف ؛ ويرى النوع الأول من الزخارف فى معظم نقوش الحلقات الأولى من القرن الثالث (رقم ٣٠٠٣ المؤرخ ٢١٣ هـ — شكل ٣٨) كما يرى الثانى فى كثير من نقوش هذا القرن نفسه (رقم ٧٢٠٥ المؤرخ ٢٢٦ هـ — متحف) ، لوحة ١٠ (ورقم ٧٢٠٤ المؤرخ ٢٣٠ هـ — متحف) ويجمع النقش المرقوم ٣٠٨٧ المؤرخ ٢٣٦ هـ بين هاتين الظاهرتين الزخرفيتين معاً (شكل ١٧ ، لوحة ١١) [٢] .

ويشهد منتصف القرن الثالث الهجرى أروع أنواع الزخارف ألا وهى الزخرفة الورقية المتطورة إلى زخرفة «فصية» ، (النقش ٤٢٨٨ المؤرخ ٢٤٣ هـ — شكل ١٨ ، لوحة ١٢ * والنقش ٣٩٠٤ المؤرخ ٢٤٣ هـ ، المكى — شكل ٢٠ ، لوحة ١٤ * والنقش ٧١٣٨ المؤرخ ٢٤٨ هـ — شكل ٢٤ ، لوحة ١٦ * والنقش ٣٣٧٧ المؤرخ ٢٥١ هـ — شكل ٢٦ ، لوحة ١٨) .

ويختتم هذا القرن نوع جديد من الزخارف هو ثنى عراقات النون والراء والواو وما فى حكمها فوقها ، ومدجهة اليمين فوق استمداد حرف سابق فى شكل فرع نباتى ، أو رفعه إلى أعلى على شكل ثنى مضاد جهة اليسار ، وتسود هذه الظاهرة نقوش القرنين الرابع أو الخامس كما يرى فى النقوش (رقم ٢١٢١/٣٥٧ — ٣١٦ هـ ، ورقم ٢٧٢١/٣٠٩ — ٣٢٣ هـ ، رقم ٢٧٢١/٣٥٥ — ٣٢٦ هـ ، رقم ١٢٣٦ — ٣٦٧ هـ ، رقم ٢١٥٠/١٤٦ — ٤٢٠ هـ ، رقم ٦٧١٨ — ٤٨٤ هـ ، رقم ٦٧١٦ — ٤٩٥ هـ) [٣] ، كما نشاهد فى نقوش هذا القرن نفسه ظاهرة غالبة هى توريق المراقات ، النقش رقم ١٢٣٤ المؤرخ ٣٥٥ هـ ، والنقش رقم ١٢٣٩ المؤرخ ٣٨٩ هـ [٤].

أما نقوش القرن الخامس ، فتمتاز بصفة عامة بانبعاث فروع نباتية من مواضع لم تكن مألوفة من قبل ، والافتنان فى إنفاذها على نحو جميل كما يرى ذلك فى النقش رقم ١٢٤٤ المؤرخ ٤١٤ (شكل ٤٥ ، لوحة ٣١ ، والنقش رقم ٦٧١٦ المؤرخ ٤٩٥ هـ) [٥] ، ذلك فضلا عن كثير من الظواهر الزخرفية التى لحقت حرفى النون والراء (النقش رقم ١٢٤٤ المؤرخ ٤١٤ هـ — شكل ٤٥ ، لوحة ٣١) وحرف الميم المختتمة (النقش رقم ٥٢ المؤرخ ٤٣٦ هـ — شكل ٤٦ ، لوحة ٣٢) .

---

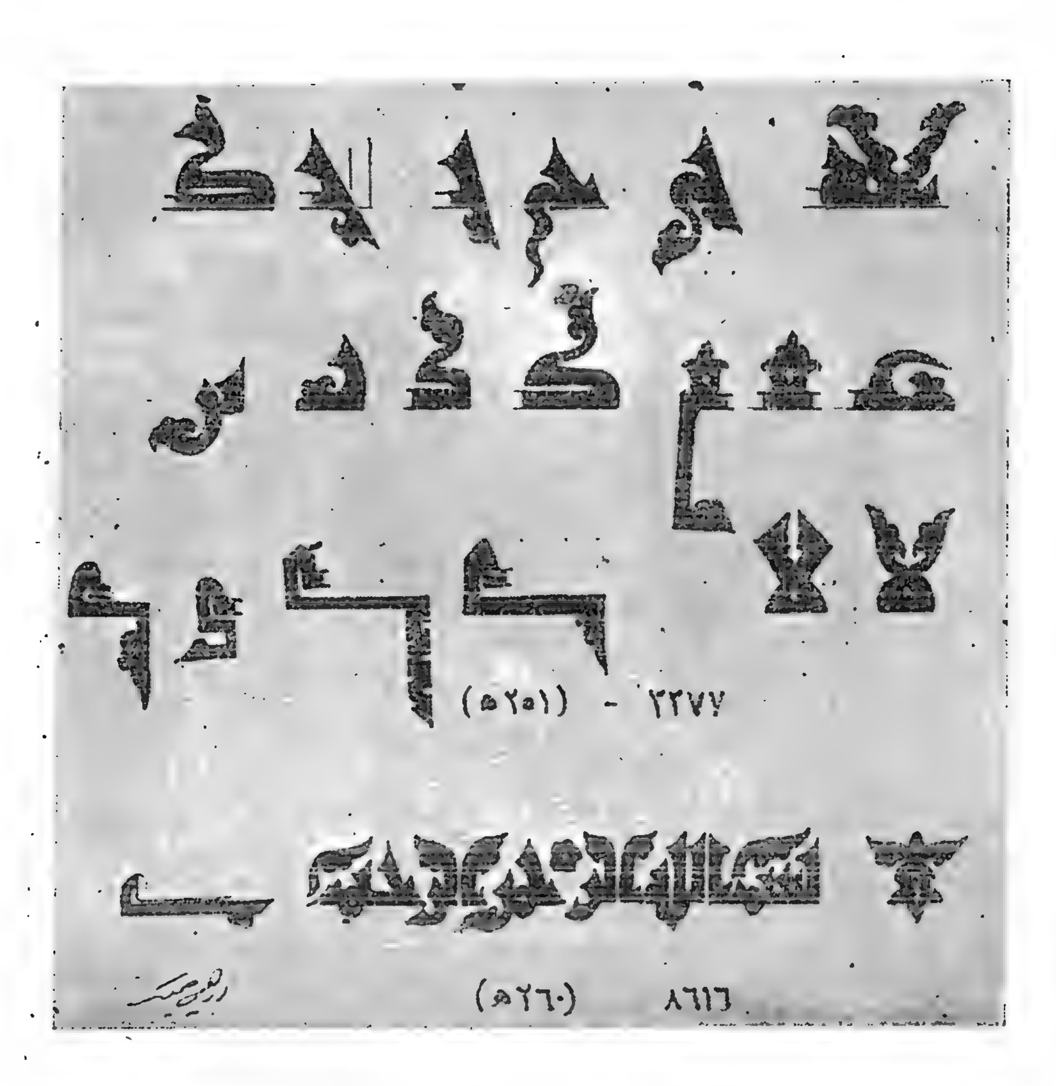
(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) ، (٥) : انظر اللوحات ا ، ب ، حـ ، د ، هـ — ملاحق .



لوحة [١] ملاحق : زخارف كتابية لحقت نقوش القرنين الثانى والثالث الهجريين فى مصر — أرقام تسجيل الشواهد التى ظهرت فيها ، مدونة إلى جانب التاريخ .



لوحة [ب] ملاحق : زخارف كتابية لحقت نقوش القرن الثالث الهجرى فى مصر — أرقام تسجيل الشواهد التى ظهرت فيها مدونة إلى جانب التاريخ .



لوحة [ج] ملاحق - زخارف كتابية لحقت نقوش القرن الثالث الهجرى فى مصر
أرقام تسجيل الشواهد التى ظهرت فيها مدونة إلى جانب التاريخ .

(ب) فى الزخارف الكتابية عامة :

١ — العرب والفن الكتابى

لم يكن العرب فى الجاهلية يعرفون الفن بالمعنى الذى نفهمه الآن ، ولم تكن لهم بأى نوع من أنواعه دراية تذكر ، اللهم إلا ما كان لهم من دراية بفنون الشعر والنثر والنسج والاتجار والكتابة .

أما الكتابة ، وهى أخص مايهمنا فى هذه المجالة ، فقد استعاروها عن الأنباط ، وأغلب الظن أنهم لم يبذلوا فى تحسينها جهداً يذكر قبل أن يدركها الإسلام ، والمعروف أن الإسلام ناصر الكتابة وناصرته ، فشجع على ذيوعها وساعدت هى

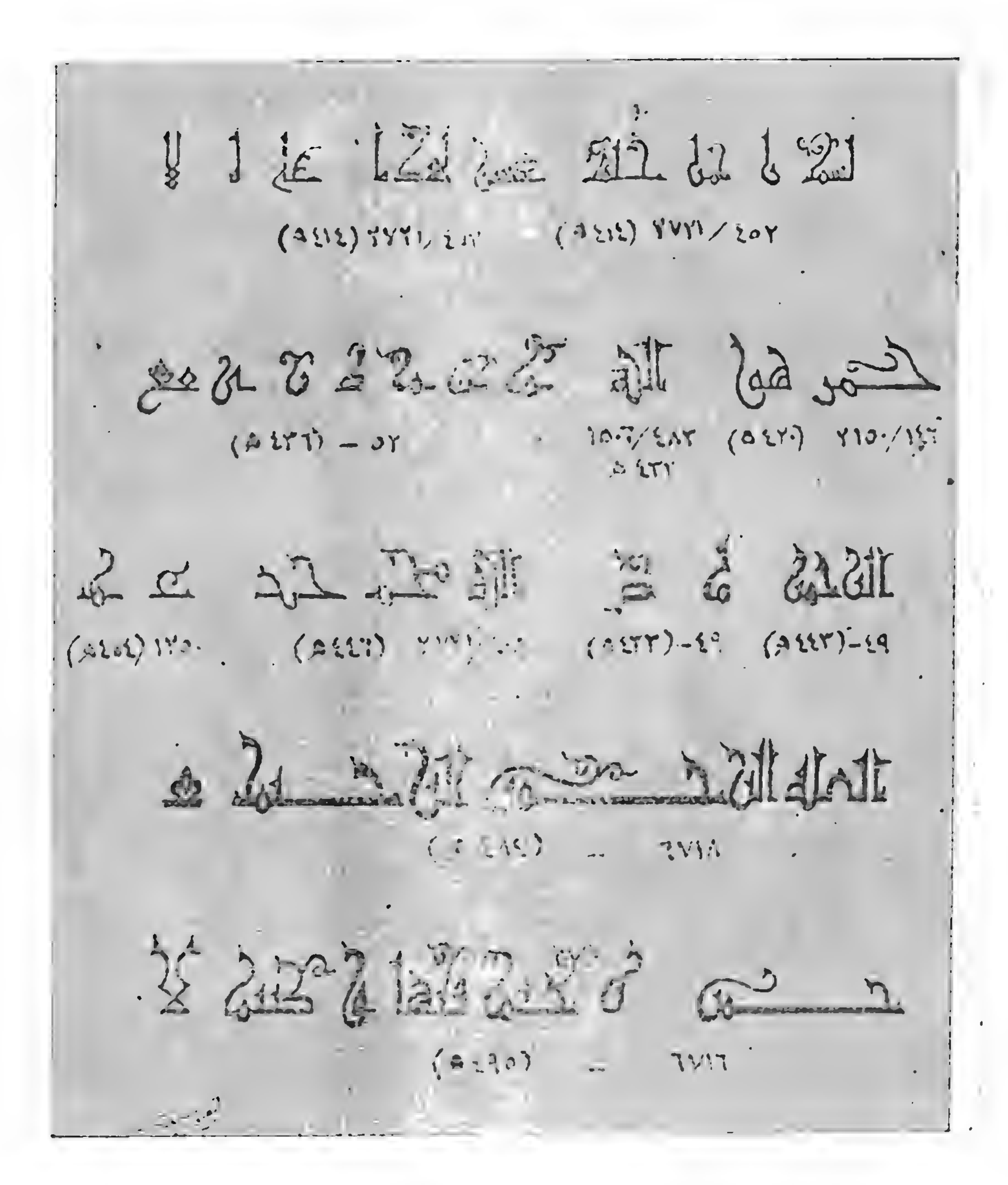


لوحة [د] ملاحق : زخارف كتابية لحقت نقوش القرن الرابع الهجرى فى مصر .
أرقام تسجيل الشواهد التى ظهرت فيها مدونة إلى جانب التاريخ .

بدورها على ذيوعه ، حيث كانت أداة نشر القرآن والسنة ، عمل الإسلام على ضبطها بالشكل والنقط محافظة على سلامة الكلم المقدس ، وجودها المجودون فى المصاحف إرضاء للخالق جل وعلا وابتغاءً لمرضاته .

٢ — الفن الكتابى الزخرفى : نشوءه وتطوره فى مصر

كان هذا الفن الكتابى مجالا استطاع العرب المسلمون عامة أن يظهروا فيه عبقريتهم الكامنة ، ولم يكن ذلك ممكناً عند أول



لوحة [٨] ملاحق : زخارف كتابية لحقت نقوش القرن الخامس الهجرى فى مصر ،
أرقام تسجيل الشواهد التى ظهرت فيها مدونة إلى جانب التاريخ .

خروج العرب من شبه الجزيرة ، وحين كان الخط العربى مايزال على حالته الأولى من الليونة — ولم يقدر لهذا الخط أن يصبح أداة زخرفية إلا بعد أن اكتسب صفة اليبس فى الكوفة ، وعندما وجد أن الجفاف الذى لحقه هناك ، والذى ظل الصفة الغالبة عليه ، ليس من شأنه إكساب هذا الخط أى نصيب من الجمال — عندئذ وجد من الضرورى أن يداخله بعض الترطيب ، وأن تلحق به الزخارف ، ولم يكن ذلك ممكناً أول الأمر على كل حال ، والمرجح أن الخط التذكارى الثقيل الذى اشتهر فى العالم الإسلامى باسم الخط الكوفى ، قد جود وزخرف واكتسب نصيباً وافراً من الجمال خارج موطنه الأول ، ولدينا أدلة مادية على ارتقائه وتطوره فى مصر منذ نهاية القرن الثانى الهجرى ، وعلى اكتمال الظاهرة الزخرفية فيه فى القرن الثالث الهجرى (راجع لوحات الملاحق) ، ومنذ منتصف القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) بدأت الزخارف الكتابية تلعب دوراً هاماً فى زخرفة المبانى والتحف ، وقد ساعد على ذلك أن الأبجدية العربية صالحة بطبيعتها للأغراض الزخرفية ، فرءوس

الحروف وسيقانها وتقويساتها وانبساطاتها واتصالها بعضها ببعض ،كل ذلك مكن المتفنن المسلم من ابتداع الزخارف المختلفة ، تعاون فى ذلك خياله الخصب مع يده الحرة المطاوعة ،فكان من تعاونهما ذلك الفن الكتابى الزخرفى الممتاز — وقد ذهب المتفنن المسلم فى هذا السبيل إلى أبعد حدود الابتكار ، فأنتج الحروف المورقة والمترابطة وذات الأرضية النباتية ، واتخذ من رشاقة الحروف وحسن تناسبها فى الأفراد والتركيب مادة زخرفية لا تفنى ، ومن ثم نشأ الكوفى المورق وهو النوع الذى تلحقه زخارف تشبه أوراق الأشجار ، تنبعث من حروفه القائمة أو المنضجعة أو من نهايات المراقات سيقان رفيعة تحمل وريقات نباتية متنوعة الأشكال ، وقد بدأت هذه الظاهرة فى مصر قبل أن ينصرم القرن الثانى الهجرى ، ويغلب أن تكون نزعة التوريق هذه قد انتقلت من مصر إلى شرق العالم الإسلامى ، وقدر لها هناك أن تلعب دوراً هاماً فى زخرفة الكتابة الكوفية. وأقدم كتابة كوفية مورقة شرقى دار الخلافة على ما هو معروف ، كتابة بالمسجد الجامع فى « نايين » فى فارس (انظر شكل ٢١ ص١٧٥) مؤرخة حوالى ٢٩٠ﻫ ، ويعتبر التوريق الفاطمى فى الجامع الحاكمى (شكل ٤٤ ص ٢٣٥) أروع ما بلغته هذه الظاهرة من التطور والنمو ، ومن أشهر الأفاريز ذات الزخارف النباتية أفاريز الكتابة فى « آمد» المؤرخة ٤٣٧ ﻫ .

وتعتبر الأفاريز الكتابية ذات الأرضية النباتية « المخملة »[1] أرقى ما بلغته هذه الظاهرة من الرقى ، وفى هذه الأفاريز تستقر الكتابة فوق أرضية من سيقان النبات اللولبية وأوراقه ، ومن هذا القبيل أشرطة الكتابة فى جامع تلمسان الكبير [القرن الخامس الهجرى — شكل١ (ﻫ) ص ٤٨] ، ومن أمثلته فى القرن السادس الهجرى ما يشاهد فى قبر محمود الغزنوى فى غزنته (شكل ١ (ج) ص ٤٧) وفى القرن الثامن الهجرى ما يرى فى مدرسة السلطان حسن بالقاهرة .

ومن أنواع الزخارف الخطية الكتابات الضفرة التى على شكل الأفاريز، وهو نوع يبالغ فيه أحياناً إلى حد يصعب فيه تمييز العنصر الخطى البحت من العنصر الزخرفى ، وقد شاع هذا النوع فى القرن الخامس الهجرى فى شرق الخلافة وغربها فى وقت واحد تقريباً ، وأشهر أمثلته فى فارس فى ضريح پير — ى عالمدار [شكل ١ (و) ص ٤٨] ، وفى تونس فى المسجد الجامع بالقيروان ، فى المقصورة وباب المكتبة ٤٣١ ﻫ ، ومن أشهر أمثلته فى مصر مايوجد فى ضريح الخلفاء العباسيين من خلافة الظاهر بيبرس (٦٥٨/٦٧٦ ﻫ) ،وفى مدخل جامع الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة (٦٦٣/٦٩٨ ﻫ) — والمدرسة المراكشية الخطية أكثر المدارس إنتاجاً لهذا النوع .

والكوفى المربع والمخمس والمسدس والمثمن المستطيل ، الذى يظن أنه إيرانى النشأة ، نوع من هذه الزخارف ، قوامه هندسى بحت ، والمرجح أن زخارف الهزارباف الإيرانية هى الأصل فيه — ومن هذا النوع ما يثير الإعجاب بمقدرة مبدعة على قوة التركيب والتأليف ، وقد كثر استخدام هذا النوع من الزخارف الكتابية فى إيران منذ القرن السادس الهجرى ، ومن إيران يرجح أن يكون قد انتشر غرباً حتى أدرك مصر على عهد المماليك ، ومن أشهر أمثلته فى مصر مايوجد منه فى مسجد الملكة صفية (١٠١٩ ﻫ) ،ومسجد البردينى بالداودية (١٠٣٥ﻫ) ، وفى مساجد فوه ورشيد الأثرية .

٣ — بين فلورى ومارسيه

وقد عنى بالكتابات المزخرفة «فلورى» الذى تناول كتابات آمد والقيروان والأزهر والحاكم بدراسة تحليلية، تناول

---

(١) التخميل وضع الكتابة على أرضية نباتية زخرفية تشبه الخميلة .

فلورى هذه الـكتابات بقصد إطلاع مؤرخى الفنون على نوع من الأسلوب الزخرفى شاع استخدامه منذ القرن العاشر الميلادى ممتزجاً بالخط ، وجد فلورى نفسه مضطراً ، وهو يدرس هذه الزخارف الـكتابية ، إلى التمييز بين العناصر الـكتابية البحت والعناصر الزخرفية البحت ، ومن ثم كان تحليله الأبجدى لبعض هذه الـكتابات المزخرفة ، وهو يرى أن هذا الفن بلغ كماله فى القرن الحادى عشر الميلادى متخطياً شرق الخلافة إلى غربها .

أما « مارسيه » فتناول الـكتابات الـكوفية على العمائر باعتبارها موضوعات زخرفية إلى جانب غيرها من الموضوعات الزخرفية النباتية والهندسية ، وهو يطلق عليها اسم «الزخارف الخطية» ، وقد تـكون هذه الزخارف أشرطة تحليها فروع النبات وأوراقه ، يسودها التعقيد البالغ أحياناً حد عسر القراءة ، كما قد تكون أشرطة مضفرة الحروف مقروءة على كل حال .

وهو يتفق مع « فلورى » فى أن القرن الحادى عشر الميلادى كان عصر نضوج الـكتابات الزخرفية لدرجة اختلطت فيها الزخارف بالـكتابة اختلاطاً صعب معه أن يحصى الإنسان العناصر الزخرفية فى هذا القرن دون أن يدخل فيها العنصر الـكتابى المزخرف ، ويكاد «مارسيه» لايدع كتابة على عمارة تناولها ،من غير أن يشير إليها ، ويقارنها بالـكتابات السابقة أو اللاحقة بقصد المقارنة الأسلوبية ،ويصف ما فيها من توريق وتعقيد ، وهو لايدع هذه الظاهرة الخطية الزخرفية تفلت من يديه حتى يدلنا على حقيقة أمرها فى القرن الثالث عشر ، حين قدر لها أن تنحط وتعود إلى حالة من التقهقر والبداوة فى عصر بنى حماد وبنى خراسان فى تونس ، عند ما تختفى من نهايات الحروف الطالعة الوريقات النباتية التى كانت تحليها ويغلب التعقيد والتربيط ، بحيث تتعذر قراءتها وتغدو مائلة إلى الاستدارة ، وتخرج فى كثير عن صفات الـكتابات الـكوفية المزخرفة .

٤ — طبيعة الزخارف الـكتابية

تتكون الـكتابات الزخرفية من عنصرين أساسيين : العنصر الخطى (الپليوجرافى) البحت ، والعنصر الزخرفى النباتى أو الهندسى البحت .

وهذا النوع من الـكتابات فى أكثر صوره ازدحاماً بالزخارف النباتية والهندسية ، يسهل أن تتميز فيه العنصرين معاً ، وذلك لأن الزخارف النباتية تقوم بدورها فى زخرفة المساحات التى تكون بطبيعتها خالية من الحروف الأبجدية ، وهى لذلك ، تشغل عادة المساحات التى بين القوائم وفوق الحروف التى لا تعلو كثيراً عن مستوى تسطيح الـكتابة ، دون أن تختلط بالعنصر الـكتابى البحت فتقلل من وضوحه فى كثير ،وتتنوع هذه الزخارف النباتية فتكون أحياناً أشبه شىء بالوريقات الناجمة من الحروف ، كما قد تـكون أفرعاً نباتية قصيرة تخرج من قمم بعض الحروف ، أو تنبعث من نهاية المراقات ، كما قد تكون أفرعاً كثيرة الالتواء تخرج منها أوراق ، كما قد تكون أفرعاً لولبية مورقة تستقر الـكتابة فوقها — راجع [الـكوفى ذى الزخارف ، مجموعة أشكال (١) ص ٤٧ ، ٤٨] .

أما الـكتابات التى يلحقها التعقيد ، وهى نوع من الزخارف الهندسية بعيد الصلة بهذه الزخارف النباتية ، فهى عرضة لعسر القراءة ، وهذه كثيراً ما تبلغ من الصعوبة درجة تستحيل معها القراءة ، فيقف الإنسان عندها وقفة المتحير العاجز عن فك رموزها [شكل ١ (و) ص ٤٨] .

فهرس

الفصل الأول

الفصل الثانى

الفصل الثالث

الصفحة

الفصل الرابع

الفصل الخامس

الفصل السادس

الفصل السابع

الفصل الثامن

الفصل التاسع

ملاحـــق

رقم الإيداع بدار الكتب ٤٤٩٥/١٩٦٩

المطبعة العالمية ١٦ و ١٧ ش ضريح سعد بالقاهرة